



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Carrera de Cine y Audiovisuales

“ANALIZANDO EL VACÍO”

Análisis de los códigos que constituyen al cine como una forma de expresión que manipula la realidad e imagen en pos de su re-simbolización

Tesis previa a la obtención del Título de Licenciado en Cine y Audiovisuales

AUTOR:

Patricio Xavier Capelo Cando

DIRECTOR:

Mst. Carlos Camilo Luzuriaga Arias

Quito-Ecuador

Mayo, 2014



RESUMEN

El trabajo que se expondrá a continuación es un recorrido analítico que desembocará en el esbozo de una propuesta de análisis cinematográfico, aplicada al cortometraje de ficción denominado "El Contenedor", realizado en el transcurso de los estudios de cine de Patricio Capelo y Carlos Castro.

En un principio se revisarán temas que van desde los inicios rituales del teatro, los arquetipos, el inconsciente colectivo, los rasgos constitutivos de las mitologías, el viaje del héroe, hasta el estudio del Tarot. Para emparentarlos a la manera de hacer y concebir el cine en la actualidad y así tratar de entender cómo funcionan estos mecanismos arcaicos dentro de este medio contemporáneo.

Luego se verá la manera en la que autores contemporáneos analizan secuencias cinematográficas, viendo nociones de montaje y algunos códigos cinematográficos que han constituido bases en la manera de concebir una película, así como el lugar del espectador al momento de percibir una obra.

Para concluir, se esbozará un modelo de análisis cinematográfico encaminado a concientizar al espectador frente a estos códigos. Usando los conceptos revisados anteriormente, se elucubrará una manera de leer y recibir una película.

PALABRAS CLAVE: códigos, cine, expresión, montaje, espectador, arquetipo.



ABSTRACT

The following paper is an analytic path that will lead to the outline of an approach of a model of cinematographic analysis, applied in the short film called "El contenedor", developed during the film studies of Patricio Capelo and Carlos Castro.

In the first section, there will be a review over topics that go from the ritualistic birth of theater, the archetypes, the collective unconscious, the constitutive features of mythologies, the path of the hero, the study of the Tarot, all to relate the way of creating and conceiving cinema in the present day and, therefore, understand how those archaic mechanisms work in this contemporary medium.

In the second section, it would be shown the way in which contemporary authors analyze film sequences, studying montage notions and some cinematic codes that have established both the basis to the way a movie is conceived, and the place the spectator occupies to perceive a work piece.

In conclusion, this project intends to create an outline of a model of film analysis, trying to make the spectator aware of these codes. Using the concepts revised previously, it would be shown a way to read and receive a movie.

KEY WORDS: codes, cinematography, expression, montage, spectator, archetype.



ÍNDICE

Introducción	Pág. 6
1. Re simbolización de la realidad	9
1.1. Los inicios de la narración	9
1.2. El mito, el símbolo y el arquetipo	18
1.2.1. Jung y la trascendencia del lenguaje sagrado	19
1.2.2. Mircea Eliade y el análisis de las recurrencias mitológicas	29
1.2.3. Joseph Campbell, preservando el mito	31
1.3. El tarot, catálogo de símbolos y arquetipos	39
2. Los códigos cinematográficos	54
2.1. Los rusos, Andre Bazin y las leyes del montaje	54
2.2. De Aristóteles a Mckee, los códigos dramáticos que perduran	59
3. El análisis cinematográfico (La Decodificación)	64
3.1. El espectador	65
3.2. Zizek y el análisis cinematográfico	68
3.3. El análisis textual del filme	71
4. Propuesta de modelo de análisis	74
5. Conclusiones	86
Bibliografía	89
Filmografía	90
Anexos	91
Anexo 1: El Contenedor (Copia en DVD)	92
Anexo 2: Guión de El contenedor, Borrador Final	93



Universidad de Cuenca

CLAÚSULA 1

Yo, *Patricio Xavier Capelo Cando*, autor/a de la tesis "ANALIZANDO EL VACÍO", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciado en Cine y Audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor/a

Cuenca, 13 de mayo de 2014

Patricio Xavier Capelo Cando
C.I: 1714157458



Universidad de Cuenca

CLAÚSULA 2

Yo, *Patricio Xavier Capelo Cando*, autor/a de la tesis "ANALIZANDO EL VACÍO", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de mi autor/a.

Cuenca, 13 de mayo de 2014

Patricio Xavier Capelo Cando
C.I: 1714157458



INTRODUCCIÓN

El trabajo que aquí se presenta propone realizar un análisis de los códigos que constituyen al cine como una forma de expresión que manipula la realidad y la imagen en pos de su re-simbolización, para -a partir de dicho análisis- esbozar un modelo de análisis cinematográfico.

Dicha labor se apoya en el innegable influjo psicológico que tiene el cine sobre el espectador y en el deterioro de su función y propósito para con el espectador. Si la sala de cine simula de alguna manera el interior de la psique humana, siendo un lugar cerrado y silencioso al cual vamos a presenciar una serie de imágenes y sonidos que brotan de una pantalla, entonces sus repercusiones en dicha psique no deberían pasarse por alto. Autores como Carl Jung, Joseph Campbell, Mircea Eliade, entre otros, iluminan la manera en que el cine, heredero directo del ritual dramático que tuvo su auge en la antigua Grecia, apela a estructuras básicas presentes en los seres humanos. La teoría de los arquetipos primordiales que estructuran el funcionamiento a nivel inconsciente propone que la mitología es la portadora de esos saberes antiguos; de esto surge la hipótesis de que el cine actúa con el poder de dichas mitologías en las cuales el espectador entraba en comunión con un saber que le era entregado para superar las etapas de su vida y para relacionarse de mejor manera con su mundo interior y exterior. A



más de analizar los planteamientos de estos autores, se revisará la manera en que se organizan los códigos cinematográficos, a partir de las teorías de montaje de Sergei Eisenstein y de André Bazin, para entender la manera en que se desarrolló el cinematógrafo.

Esbozar esta guía de análisis espera ser una herramienta de utilidad para todo espectador que se aproxime a una pieza cinematográfica, para que lo haga no solo como un entretenimiento. Con esta guía de análisis, el espectador podrá entender lo que ocurre en la pantalla y, por ende, dentro de él cuando proyecta deseos o afectos sobre una situación o un personaje en la pantalla.

En el primer capítulo titulado “Re-simbolización de la realidad”, se hace un acercamiento a los inicios de la narración y al cómo se relacionaba el espectador con la obra dramática en la época clásica. Se recorrerá la obra del psicoanalista Carl Jung y sus seguidores, como Joseph Campbell y Mircea Eliade, para entender cómo funcionan las narraciones y lo que implican en la psiquis humana. Y finalmente se hará un recorrido por los arcanos mayores del tarot de Marsella, compendio de arquetipos que permitirá conocer las situaciones que se permutan historia tras historia.

En el segundo y tercer capítulo se presentarán las tesis de teóricos del cine tales como Sergei Eisenstein y André Bazin, y analistas contemporáneos como Slavoj Žižek y Jacques Aumont. Estos autores dilucidan conceptos para analizar una obra y su estructura audiovisual y narrativa.



Universidad de Cuenca

En el cuarto capítulo se esbozará una propuesta de análisis del filme, basada en las estructuras arquetípicas primordiales.



CAPÍTULO 1

RE SIMBOLIZACIÓN DE LA REALIDAD

1.1. Los inicios de la narración

En este capítulo se pasará revista a los inicios rastreables de la narración y la dramaturgia en la época griega clásica. Se tomará a Aristóteles como principal referencia para analizar los orígenes de la dramaturgia en la antigüedad, por su fuerte influencia en la creación dramática actual.

Aristóteles, filósofo griego que organizó el compendio más influyente de la estructura dramática, ya intuía las raíces y poder de la narración. Viendo en el género humano la característica de la imitación como motor del desenvolvimiento en el mundo, la consideró uno de los pilares de su teoría. La relación entre la imitación y la narrativa podría ser el fundamento en el que se apoya la fortaleza de la cinematografía para involucrar de manera tan fuerte al espectador. El espectador al verse inmerso en una historia pasa a formar parte de esta, por mecanismos de empatía y proyección, mediante los cuales se rompe la diferencia entre realidad y ficción. Antiguamente se conocía esta fuerza y es por eso que los narradores o poetas tenían un puesto privilegiado en la sociedad al ser los portadores y comunicadores del conocimiento generación a generación.



Universidad de Cuenca

El instinto de imitación es connatural en el hombre, desde su infancia, siendo esto una ventaja respecto de los animales inferiores, ya que el hombre es la criatura más imitativa de todos los seres vivientes y por medio de la imitación logra incorporar sus primeros aprendizajes. (Albano, 2007, p. 54)

En la antigua Grecia se utilizaba el teatro de manera ritual, su función estaba destinada a provocar en el espectador la catarsis que, según Aristóteles, consiste en “el momento final de la tragedia, momento de la expurgación de los sentimientos en el público espectador, por medio de los cuales logra lavar y expulsar de si mismo aquellas dolorosas afecciones, siendo esta la fuente de donde procede el júbilo y el placer estético.” (Albano, 2007, p. 25) Este rasgo esencial de la recepción dramática, convertía al ritual del teatro en un medio de liberación colectiva en el cual -mediante la identificación-, el espectador podía sanar y librarse de pesos psíquicos. El dramaturgo era una especie de *chamán* que sanaba por medio de su creación, reflejando realidades íntimas o colectivas que resonaban con la vida del espectador. Desde la antigüedad las historias han estado fundamentadas en imágenes, relaciones e ideales compartidos, sin los cuales no podrían resonar en cada espectador. Son un espejo en el cual el reflejo revierte una verdad significativa.

Wilamowitz, filólogo del siglo XX y experto en literatura griega clásica, afirma respecto de la tragedia “que antes de estabilizarse como un género, durante mucho tiempo, no habría sido sino un ritual.” (Albano, 2007, p. 11) Esta afirmación



Universidad de Cuenca

corroborar el origen ritual y litúrgico del acto dramático, nacido de una necesidad extática en el hombre, es decir la de llegar al límite para extraer experiencia que se convierta en conocimiento. El acto dramático, entonces, tendría un origen emparentado con las fiestas dionisiacas destinadas al culto de dioses y al éxtasis elevado de los participantes. Según Wilamowitz, los orígenes rastreables de la tragedia podrían ser “una variación del ditirambo mímico de la región del Peloponeso y ejecutado por un coro de actores satíricos creado por Arion.” (Albano, 2007, p. 10) Ese origen, que parte de lo sagrado, sigue grabado en el inconsciente del espectador contemporáneo, que sin saberlo recibe el espectáculo en la oscuridad de la sala de cine, espacio aislado cuyo propósito es llevarlo de la mano del arte del dramaturgo, hacia la catarsis. “La catarsis trágica (la purgación o purificación de las emociones del espectador de la tragedia a través de su experiencia de la compasión y el terror) corresponde a una catarsis ritual anterior (la purificación de la comunidad de las corrupciones y venenos del año que acaba de terminar, de los viejos contagios de la muerte y el pecado), lo cual era función de la comedia festiva y de misterio dedicados al desmembrado dios-toro, Dionisos.” (Campbell, 1991, p. 31) Comenta Joseph Campbell, el autor de “El héroe de las mil caras”, esta puede variar de registro y efecto en cada individuo dependiendo de las emociones e ideas que movilicen las acciones de los personajes en la obra.

La participación mística es un estado de la humanidad arcaica en el cual el individuo está inmerso de una manera mágica en su entorno; toda idea o visión



parten de la divinidad, de las emanaciones de la tierra, ente supra consciente. Este estado es el germen de lo que se denomina principio de descreimiento, que es un acontecimiento que se da ante la presencia de una obra de arte, que permite abordarla de manera total, y que hace que la obra en si tenga el poder que posee sobre el espectador.

Como las primitivas y primigenias pinturas de las cuevas de Lascaux, gen embrionario del arte pictórico, la tragedia tuvo un origen orgánico -y se podría decir mágico y místico- en el desenvolvimiento del ser humano en el mundo.

Antes, las literaturas, griegas, latina y bíblica formaban parte de la educación de todo el mundo. Ahora que se han abandonado, toda una tradición de información mitológica occidental se ha perdido. Antes esas historias estaban en la mente de todos. Cuando una historia está en tu mente puedes ver su aplicación a algo que ocurre en tu propia vida. Te da una perspectiva sobre lo que te está pasando. (Campbell, 1991, p. 28)

Esta afirmación de Joseph Campbell, da una pista sobre la manera en que las historias estaban imbricadas y eran asimiladas por el espectador primitivo; para él, no eran un mero entretenimiento, sino que se empataban con lo que sucedía en su día a día, los problemas a los que se enfrentaba, los retos que debía superar, los conflictos morales, filosóficos y psicológicos que lo atañían. La historia era algo esencial en su preguntarse y actuar en la vida, similar a lo que



ocurre en la actualidad en algunos pueblos indígenas del Amazonas, en los que aún se practica todas las mañanas el ritual comunitario de compartir los sueños de la noche anterior. Para ellos, los sueños no son individuales sino colectivos, y por eso se crea un espacio sagrado en el cual el ego de cada individuo debe disolverse en la totalidad del grupo.

En la mentalidad primitiva o arcaica, los objetos del mundo exterior, tanto, por lo demás, como los actos humanos propiamente dichos, no tienen valor intrínseco autónomo. Una piedra será sagrada por el hecho de que su forma acusa una participación en un símbolo determinado, o también porque constituye una hierofanía, posee mana, conmemora un acto mítico, etc. El objeto aparece entonces como un receptáculo de una fuerza extraña que lo diferencia de su medio, y le confiere sentido y valor. Esa fuerza puede estar en su substancia o en su forma; transmisible por medio de hierofanía o ritual. (Eliade, 2001, p. 7)

Eliade ratifica la profundidad del acto ritual en las culturas antiguas. Se da cuenta del valor que cada ceremonia conlleva. Interpretar al teatro griego como un gran ritual ceremonial en el cual participaba toda la comunidad, permite tener una idea de la importancia del espacio escénico en la antigüedad. La actitud con la que era recibido y elaborado, la disposición con la que el espectador formaba parte de él, que ya no sólo se refería a su identificación con los personajes, sino a un propósito interior sagrado que lo llevaba a presenciar y a ser modificado por lo que veía frente a sus ojos, por la representación de la vida, con sus dioses y demonios.



Universidad de Cuenca

Aristóteles basó “La poética” en tres conceptos claves. Estos son la Poiesis, la Mímesis y la Catarsis, ejes estructurales de su análisis. Estos conceptos, que funcionan como una trinidad fundamental engranada en el quehacer humano, dan visos del funcionamiento psicológico detrás del origen y poder de las historias.

Aristóteles define la Poiesis, primer escalón del quehacer artístico, como el momento en que el artista es asaltado por un arrebató, del cual el germen de la obra es fruto. La Poiesis, “cuya raíz proviene del verbo hacer, designa a toda aquella actividad que se ordena y arregla conforme a la dirección que le imponen los principios de razón y conocimiento.” (Albano, 2007, p. 12) Se podría emparentar esta etapa con la del éxtasis dionisiaco, a la experiencia que da fruto a la obra, la cual justifica el valor y lugar de dicho acontecimiento que al parecer no tiene nada que ver con la creación pero que de cierta forma es la semilla germinadora. Este momento es fundamental para Aristóteles ya que dota a la obra de la verdad de la experiencia encarnada. Como aclara el filósofo griego: “y así, se persuaden mejor quienes están apasionados; y también, más verdaderamente conmueve el conmovido y más enfurece el airado.” (Albano, 2007, p. 13) Si el ritual, antes de convertirse en acto escénico tuvo un propósito, fue este: llevar al futuro poeta o creador a una realidad o nivel de consciencia o entendimiento del cual traería consigo la esencia de la obra, que luego trabajaría en el siguiente pilar de la trinidad descrita por Aristóteles.

La Mímesis es el mediador que efectúa el pasaje del arrebató poético a la forma; el verdadero *principium individuationis* o momento de individuación, gracias



Universidad de Cuenca

al cual se recoge la síntesis superadora de aquellas dos grandes fuerzas que encarnan los dioses helénicos del arte: la exuberancia (Dionisos) y la forma (Apolo). “La mimesis en modo alguno puede ser recogida como imitación, porque no es la copia de un modelo, sino más bien, su reproducción en el espacio propio del arte; y es lo que constituye, según la proposición de Walton, el eje central de la representación artística.” (Albano, 2007, p. 14) Este es un momento sintetizador decisivo, en el cual la energía masculina ordenadora pasa a cumplir su función, ordenando dentro del territorio propio de las convenciones artísticas y técnicas, esa esencia que es la base de lo que se convertirá en la obra. Es el momento en el que la razón le da la mano a la emoción para formar un ente completo. Aristóteles analizó una serie de maneras de encaminar la obra para que se ajuste a los parámetros de la tragedia o comedia, los dos grandes géneros que considera.

La catarsis, momento final de la tragedia, será la expurgación de estos sentimientos en el público espectador, por medio la cual logra lavar y expulsar de sí mismo aquellas dolorosas afecciones, siendo ésta la fuente de donde procede el júbilo y el placer estético. (Albano, 2007, p. 25) “En efecto el designio final de la tragedia es provocar los sentimientos de compasión y de temor en el espectador.” Y la catarsis, es decir: “la identificación con esos personajes, quienes no son otra cosa que encarnaciones de los caracteres morales, permitirá no sólo la purgación de aquellas afecciones, sino que también provocará el alivio y regocijo cuando los héroes resuelvan las peripecias o acaso puedan superar las circunstancias en las



Universidad de Cuenca

que se envuelven.” (Albano, 2007, p. 27) La catarsis, función final de la tragedia, es el resultado de la transformación de un arrebató, que ha pasado por la forma y de alguna manera ha vuelto al territorio inmaterial de la emoción, ahora dentro del espectador. Según Aristóteles, los personajes son de alguna manera encarnaciones morales, pero también son móviles arquetípicos fundamentales que apelan al inconsciente del espectador, ya que vienen de un lugar afín a todo ser humano; de ahí que la sinceridad del artista puede lograr la catarsis en cualquier espectador, de cualquier procedencia.

Esta trinidad (Poiesis, Mímesis y Catarsis) puede ser emparentada a otras; por ejemplo a la trinidad psíquica freudiana: Yo, Superyó y Ello. El Ello sería la Poiesis, o arrebató activo, que parte de lo inmaterial e irracional. La Mímesis tendría que ver con el Yo, lugar compartido, racional, con el cual se empieza a contemplar y dialogar racionalmente sobre el arrebató anterior. Y la Catarsis tendría que ver con el Superyó colectivo, con lo que ataño a todos, lo que está sobre el yo y con lo cual todos nos podemos emparentar. De igual manera, se podría hacer una analogía con la teoría de Jung: Inconsciente, Yo y Sí mismo. La Poiesis sería un arrebató del Inconsciente, no muy bien entendido, pero que punza. El Yo sería una vez más la Mímesis, otra vez el poner en la forma a partir de un análisis lúcido, lo que salió de un lugar por ahora desconocido. Y el Sí mismo, fin del proceso de individuación en el cual el individuo se convierte en un ente total, sería la catarsis, compartida por todos, la totalidad arquetípica que nos ataño.



Universidad de Cuenca

A partir de este breve análisis de los orígenes de la narración, poesía, tragedia o dramaturgia, se puede afirmar que esta manifestación artística está fundamentada en principios arcaicos y primigenios del funcionamiento del ser humano y su interrelación con el mundo. Y que estos principios siguen funcionando en el espectador de hoy en día. En épocas arcaicas esos rituales se fundamentaban en el bagaje mitológico-simbólico de cada civilización, enseñado por medio de la narración de boca a boca o colectiva (el teatro griego lograba reunir no menos de 15.000 espectadores en cada una de sus convocatorias). En el espectador contemporáneo y en el medio escénico masivo actual -y el cine, su mayor exponente-, se ha reducido el énfasis en la enseñanza vital y de cierta manera espiritual que era la narración en el pasado, pero se mantiene el potencial catártico de la narración de historias. Bill Moyers pregunta: “¿De dónde sacan sus mitos los chicos que crecen en una ciudad, en la calle ciento veinticinco esquina con Broadway, por ejemplo?” Le responde Joseph Campbell: “Los fabrican ellos mismos, es por eso que están pintadas las paredes cubriendo toda la ciudad. Esos chicos tienen sus propias bandas, sus propias iniciaciones y su propia moralidad, y lo hacen lo mejor que pueden. Pero son peligrosos porque sus leyes no son las de la ciudad.” (Campbell, 1991, p. 35) Según Campbell se ha perdido esta función unificadora de la narración mítica, dejando esta tarea al grupo en el que está ubicado cada individuo, olvidando los saberes antiguos. En los inicios, las tragedias griegas relataban los conflictos que tenían los dioses, que como señala



Campbell no estaban tan lejos de los humanos. Los dioses eran, a decir de este autor, fuerzas mitológicas que funcionan en varios niveles:

¿Qué es un dios? Un dios es una personificación de una fuerza motivadora o de un sistema de valores que funciona en la vida humana y en el universo: los poderes de tu propio cuerpo y de la naturaleza. Los mitos son metáforas de la potencialidad espiritual del ser humano, y los mismos poderes que animan nuestra vida animan la vida del mundo. Pero también hay mitos y dioses relacionados con unas sociedades específicas, o deidades protectoras de una sociedad. En otras palabras hay dos órdenes de mitología totalmente distintos. Está la mitología que te vincula con la naturaleza y el mundo natural, del que eres parte. Y está la mitología que solo es estrictamente sociológica, que te vincula a una determinada sociedad. Tú no eres simplemente un hombre natural, eres miembro de un grupo particular. (Campbell, 1991, p. 54)

Aunque Campbell resalta la narración mitológica como la principal portadora de significados simbólicos, la tragedia entra en este contexto, ya que involucraba a toda la sociedad en el momento de la unión ritual. Sea cual sea el tipo de narración, tiene un poder y un propósito enormes para la humanidad. No deberían tomarse a la ligera.

1.2. El mito, el símbolo y el arquetipo

En este capítulo se analizarán los elementos centrales del lenguaje simbólico, y su aplicación en el campo de la dramaturgia.



El análisis del funcionamiento de la psique humana tuvo su auge científico en el siglo XX a partir de las teorías de Sigmund Freud, estas ofrecieron la primera perspectiva (principalmente racionalista) sobre la mente humana, que se encaminaba en su mayoría a estudiar la influencia del inconsciente, la sexualidad y los sueños en el comportamiento (Dalma, 1968). Su discípulo Carl Gustav Jung añadió otro elemento, el de los mitos, imágenes y símbolos que comparte el ser humano, en lo que llamó el inconsciente colectivo, como un determinante en el

desenvolvimiento del comportamiento humano (...). Pero no fue hasta Joseph Campbell, cuando el mito y las narraciones se estudiaron mostrándonos la manera en que los arquetipos, situaciones y acciones actúan sobre el individuo (Campbell, 1984). Viendo a la dramaturgia como el organizador de la experiencia humana, estas narraciones míticas son trascendentales. En Campbell se nota ya un énfasis por dilucidar cuáles son los nexos entre las mitologías, el funcionamiento de los arquetipos, y las narraciones e historias que son la materia prima de lo que se concibe como arte cinematográfico, y cómo se usan estos elementos básicos en la cultura popular.

1.2.1. Jung y la trascendencia del lenguaje sagrado

A continuación se tratará sobre la manera en que los relatos y las imágenes, figuras, símbolos y arquetipos que los componen, no son un mero entretenimiento,



sino una parte esencial del quehacer humano, a partir de los postulados de Carl Jung, quien señala:

Sueños como éste y la auténtica vivencia del inconsciente me llevaron a la opinión de que estos restos no son, sin embargo, formas muertas, sino que forman parte de la psiquis viva. Mis posteriores investigaciones confirmaron esta hipótesis y en el transcurso de los años surgió de ella la teoría de los arquetipos. (Jung, 2002, p. 207).

Jung se refiere a esta experiencia en el análisis de la psique humana y particularmente en el estudio de los sueños de sus pacientes, que marca un momento clave en el desarrollo de su teoría sobre los arquetipos y el inconsciente colectivo. Para Jung, el lenguaje simbólico contenido en la psique humana, en sus sueños, en sus relatos, etc., no es simple información desechable, sino que tiene una base embrionaria de la que parte todo el desarrollo del individuo. Jung denominó imágenes arquetípicas a aquellas imágenes ancestrales autónomas que son los constituyentes básicos del inconsciente colectivo.

Alejandro Jodorowsky (Jodorowsky, 2012), por su parte, hace un análisis poético del Tarot de Marsella, que vendría a ser un compendio que encapsula el lenguaje simbólico occidental. Dice al respecto:

Cuando los Arcanos del Tarot se memorizan, línea a línea, color a color, se inscriben como un tatuaje en el inconsciente y pasan a formar parte de esas imágenes cargadas de incontables sentidos que Jung denominó «Arquetipos», representando las facetas de nuestra



misteriosa intimidad. Al cabo de cierto tiempo, independientes del yo individual, se manifiestan como seres, nos hacen encarar la realidad a su manera, nos imponen su particular forma de sentir. Los adeptos al vudú conocen esto: creen en divinidades que, gracias al ritmo de tambores e invocaciones, los poseen, usando sus cuerpos cual jinetes cabalgando un equino. Aun cuando se esté desprovisto de esta primitiva fe religiosa y no se considere a los Arcanos del Tarot como dioses, a pesar de que sepamos que sólo son aspectos profundos de nuestro espíritu, ellos adquieren voz. Siendo manifestaciones que surgen del inconsciente, rechazan los límites del pensamiento racional negándose a manifestar sus secretos de otra forma que no sea un lenguaje poético. Pero es una poesía que excluye por completo el ego del escritor. (Jodorowsky, 2012, p. 12)

Esta visión del escritor contemporáneo da una idea de la vigencia de la información arquetípica en el mundo y de lo que esta transporta, inclusive en el mar de información que es la actualidad.

Los arquetipos son portadores dramáticos tan ricos, que es posible crear toda una serie de situaciones a partir de una sola (Jodorowsky, 2012) carta del tarot, ya que son vehículos que dialogan con quien se relaciona con ellos, lo que en dramaturgia se denominaría *multidimensionalidad*. Todas las narraciones profundas hacen referencia de alguna manera al contenido arquetípico.

Los dos pilares de la doctrina junguiana son el inconsciente colectivo y el arquetipo. Estos dos elementos son claves en la recepción y manifestación artística como se puede abstraer del libro de Jung “Arquetipos e inconsciente colectivo”. En dicha obra, el autor plantea que:



Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos inconsciente personal. Pero ese estrato se origina en otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo he llamado inconsciente colectivo. He elegido la expresión colectivo porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal, es decir que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza supra personal existente en todo hombre. (Jung, 1984, p. 10)

Jung encuentra un contenido de sabiduría e información compartido por todos los seres humanos en lo que llama inconsciente colectivo. Una especie de mar en el que el artista pesca y crea una obra que se puede transmitir y ser un nexo de identificación entre todos los seres. El arquetipo es la manera en que este inconsciente colectivo se manifiesta encerrado en diversas formas, situaciones, entidades y acontecimientos.

Otra expresión muy conocida de los arquetipos es el mito y la leyenda. Pero también en este caso, tratase de formas específicamente configuradas que se han transmitido a través de largos lapsos. Por lo tanto, el concepto "arquetipo" solo indirectamente puede aplicarse a las representaciones colectivas, ya que en verdad designa contenidos psíquicos no sometidos a elaboración consciente alguna, y representa entonces un dato psíquico todavía inmediato(...) El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al



Universidad de Cuenca

conciencializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge ". (Jung, 1984, p. 11)

Jung diferencia entre un arquetipo en su estado puro, es decir sin ser mediado por la conciencia, tal y como emana orgánicamente del interior de la psique, y el arquetipo presente en la mitología, en la narración, una forma más elaborada, lugar común en el cual podemos encontrar afinidades directas, por no ser tan caótico como en un sueño. Según él, al arquetipo antes de volverse consciente, es una fuerza que dictamina el desenvolvimiento de los individuos, y de ahí viene el poder y utilidad de la mitología narrativa, el cual es darle forma a esa fuerza amorfa que es el arquetipo en estado puro.

Refiriéndose a la diferencia primordial entre el hombre primitivo y el moderno, y a la imagen como manifestación del alma, Jung escribe:

El hombre primitivo es de una subjetividad tan impresionante, que en realidad la primera presunción hubiera debido ser que existe una relación entre el mito y lo psíquico. Su conocimiento de la naturaleza es esencialmente lenguaje y revestimiento exterior del proceso psíquico inconsciente. Precisamente que ese proceso sea inconsciente es lo que hizo que, para explicar el mito, se pensara en cualquier otra cosa antes que en el alma. Pues no se sabía que el alma contiene todas las imágenes de que han surgido los mitos y que nuestro inconsciente es un sujeto actuante y paciente, cuyo drama el hombre primitivo vuelve a encontrar en todos los grandes y pequeños procesos naturales ". (Jung, 1984, p. 13)

Según lo expresado, Jung y la psicología profunda tienen un papel



fundamental en la comprensión de la manera en que los procesos inconscientes, manifestados y concientizados, se vuelven escalones hacia la meta del proceso de individuación. Es decir, los arquetipos al ser conocidos y asimilados, crean un ser humano completo. Es de esa magnitud la responsabilidad de la tragedia, portadora de mitos: la de crear un diálogo provechoso con el espectador en lugar de ser un mero entretenimiento.

“La vida del inconsciente colectivo ha sido captada casi íntegramente en las representaciones dogmáticas arquetípicas y fluye como una corriente encauzada y domada en el simbolismo del credo y el ritual”, señala Jung. (Jung, 1984, p. 18) De ahí el poder de la religión y los rituales de convertirse en poderosos actos catárticos, que cuando están encaminados correctamente, siguen el propósito de constituir un movilizador catártico hacia el crecimiento espiritual y psicológico.

Esto dota de un peso universal a las obras de los dramaturgos, ya que son los responsables de mantener viva la mitología y transportar el conocimiento, de generación en generación. “Al final desenterramos la sabiduría de todas las épocas y todos los pueblos y descubrimos que las cosas más valiosas y elevadas ya han sido dichas hace mucho y en el lenguaje más bello”, plantea el mismo autor. (Jung, 1984, p. 22)

La teoría de Jung plantea, además, que “Lo inconsciente es esa psique que va desde la claridad diurna de una consciencia espiritual y moral hasta ese sistema nervioso denominado desde mucho tiempo atrás. Ese sistema que gobierna la percepción y actividad muscular como el sistema cerebro-espinal y por



eso no puede controlar el espacio circundante. Pero que mantiene en cambio el equilibrio vital sin valerse de órganos sensoriales y que siguiendo secretos caminos no solo nos da noticias sobre la naturaleza íntima de otra vida sino que provoca en ella un efecto interno.” (Jung, 1984, p. 26)

Jung distingue lo inconsciente (emparentándolo con las pasiones del corazón, vital, silencioso pero irrefrenable), de lo consciente y el cerebro (que aísla y mira todo desde el ego separado del todo). El inconsciente colectivo está emparentado con la noción espiritual de unidad o comunión, según la cual todos los humanos forman parte de una sola entidad, y por lo tanto compartimos pensamientos, sentimientos, deseos y necesidades. “Lo inconsciente colectivo es cualquier cosa antes que un sistema personal encapsulado; es objetividad amplia como el mundo y abierta al mundo,” dice. (Jung, 1984, p. 27)

En relación a los ritos y representaciones religiosas y artísticas señala: “De ahí que los esfuerzos de la humanidad se dirijan siempre al fortalecimiento de la conciencia. A tal objetivo sirvieron los ritos, representaciones colectivas, los dogmas; todos ellos fueron diques y muros levantados contra los peligros de lo inconsciente (que no es inconsciente colectivo, sino lo interior desconocido, no asimilado).” (Jung, 1984, p. 28)

Sobre la enorme influencia de los arquetipos vistos como entidades divinas, que poseen y dictan el curso de la vida de los hombres, si antes no se las ha concientizado y asimilado, dice:

Hoy llamamos a los dioses factores, lo que viene de *facere*=hacer. Los factores están detrás de los bastidores del teatro del mundo. Lo mismo



Universidad de Cuenca

en lo grande que en lo pequeño. En la conciencia somos nuestros propios señores; aparentemente somos los “factores” mismos. Pero si cruzamos la puerta de entrada a la sombra descubrimos que somos objetos de factores. El saber eso es decididamente desagradable; pues nada decepciona más que el descubrimiento de nuestra insuficiencia. Y también da motivo a un pánico primitivo, porque cuestiona peligrosamente la supremacía de la conciencia, ese secreto del éxito humano después de que tantas angustias y tanto esfuerzo nos ha costado. (Jung, 1984, p. 26)

El concepto de proyección puede dar visos sobre la manera en que la psique funciona al momento de enfrentarse a los arquetipos, y además sobre el papel del espectador: “En realidad, la palabra *proyección* es inadecuada, pues nada ha sido sacado de la psique y arrojado al exterior, sino que más bien la psique ha llegado, por una serie de actos de introyección, a la complejidad que hoy le conocemos. Su complejidad ha aumentado proporcionalmente a la des-espiritualización de la naturaleza.” (Jung, 1984, p. 31)

Teniendo en cuenta el proceso de identificación que se da en el espectador, la proyección viene a ser un mecanismo inmediato, ya que en la susceptibilidad de la oscura y silenciosa sala de cine, las personas son absorbidas por el mar de arquetipos lanzados a ellas.

La importancia de los arquetipos y del inconsciente colectivo, se aprecia mejor al revisar algunos de estos arquetipos descritos por Jung; así mismo, esta revisión contribuirá a analizar su poder en las obras cinematográficas.

Una de los elementos que Jung señala como bases de la psique, es la



inherente dualidad de *Ánima* y *Animus* presente en todos los aspectos de la realidad. Establece que estos son dos tipos de energía predominantes, en diálogo y choque, que representan lo masculino y femenino, no referidos a géneros sino a cualidades energéticas con sus características específicas.

Basado en nociones alquímicas y gnósticas dice:

La psicología científica debe dejar a un lado los pro y contra filosóficos, condicionados por el tiempo, y ver como proyecciones esas intuiciones trascendentales que han brotado en todos los tiempos del alma humana. Es decir, que debe verlas como contenidos psíquicos que han sido llevados a un espacio metafísico e hipostasiados. Históricamente, el *ánima* sale al encuentro en las *syzygias* divinas, las parejas andróginas de dioses. Estas se retrotraen por un lado hasta las oscuridades de la mitología primitiva y por el otro hasta las especulaciones filosóficas del gnosticismo y de la filosofía clásica china, en la que el par de conceptos cosmogónicos es designado como *yang* (masculino) y *yin* (femenino). Con toda tranquilidad se puede afirmar que estas *syzygias* son tan universales como la aparición del hombre y la mujer. Este hecho autoriza evidentemente a concluir que la imaginación esta sujeta a este tema de tal modo que en todos los lugares y todos los tiempos se ve llevada a volver a proyectar siempre lo mismo.” (Jung, 1984, p. 26)

En esta obra, Jung realiza una clasificación de los arquetipos que rondan el inconsciente colectivo desde tiempos inmemoriales. Algunos de estos arquetipos son:



El Ánima:

Es la representación del inconsciente por excelencia. No es posible crearla sino que existe a priori y es la fuente de los estados de ánimo, reacciones e impulsos irracionales de todo tipo. Es la vida detrás de la consciencia. Es descrito además como un portador esencial de la energía femenina, que es impulso vital, eros, que emana un saber oculto o una sabiduría secreta. Se la podría emparentar con la simbología femenina en el tarot. Con cartas como la sacerdotisa, la estrella o el mundo.

El anciano sabio:

Es el ermitaño de la baraja del tarot, el arquetipo de conocimiento y la sabiduría adquirida por medio de la experiencia, a través del enfoque en el interior, para así iluminar rincones ocultos en los que se encuentran verdades eternas, que no se hallan en los libros.

La sombra:

Este arquetipo puede simbolizar un personaje o una situación. Está descrito en el proceso de individuación o desarrollo espiritual, como un momento en el cual el individuo se enfrenta consigo mismo, con lados no explorados u oscuros de su psique. Con sus miedos, carencias, con la ira, etc., aspectos negativos de los cuales hay que tomar consciencia para asimilar, ya que son se los puede eliminar, solo se los puede ver y amigarse con ellos para así utilizar sus potenciales ocultos.



Estos son solo algunos de los arquetipos de los que Jung trata; posteriormente, en el estudio del tarot, se podrá profundizar en su comprensión y establecer una relación con el análisis cinematográfico.

1.2.2. Mircea Eliade y el análisis de las recurrencias mitológicas

Eliade hace un extenso recorrido y análisis por los rituales y actos sagrados de una gran cantidad de culturas de la antigüedad, y se da cuenta del valor que tienen estos actos, el significado que contienen y la fuente de la cual se alimentan. Estos actos, que portan el gen del cual nace la dramaturgia, dice Eliade, siguen un curso macro cósmico, es decir imitan al universo, sus movimientos, relaciones y manifestaciones. “(...) los actos humanos, naturalmente a los que no dependen del puro automatismo; su significación, su valor no están vinculados a su magnitud física bruta, sino a la calidad que les da el ser reproducción de un acto primordial, repetición de un ejemplo mítico. La nutrición no es una simple operación fisiológica, renueva la comunión.” (Eliade, 2001, p. 7)

Eliade distingue dos conceptos que separa de este conocimiento, estos son cosmos y caos.

Así, pues el mundo que nos rodea, (...) tiene un arquetipo terrestre concebido ya como un plano, ya como una forma, ya pura y simplemente en un nivel cósmico superior (el cosmos). Pero todo en el mundo que nos rodea no tiene prototipo de esa especie. Por



Universidad de Cuenca

ejemplo las regiones desiertas habitadas por monstruos, los territorios incultos, los mares desconocidos donde ningún navegante osó aventurarse, etcétera, no comparten con la ciudad de Babilonia o el nomo egipcio el privilegio de un prototipo diferenciado. Corresponden a un modelo mítico pero de otra naturaleza: todas esas regiones salvajes, incultas, etcétera, están asimiladas al Caos: participan todavía de la modalidad indiferenciada, informe, de antes de la Creación, del Cosmos.” (Eliade, 2001, p. 9)

La importancia del análisis de Eliade en relación a lo que le incumbe al desarrollo de esta tesis, es que él logra identificar y clasificar a lo largo de todas las culturas primitivas un impulso generador creativo, que es el de basarse en la naturaleza para darle forma a actos, rituales y mitos cuyo propósito es volver a renovar la vida en el ser humano y su entorno inmediato y lejano. Por ello, ningún acto dentro del contexto sagrado se hace porque si; cada manifestación humana sacramental sigue principios básicos, que se pueden observar y tienen fuerza. La salida del sol, la lluvia, las estaciones, etc., adquieren una fuerza metafórica que puede ser usada en pos de la escritura de una obra y que, además, es usada inconscientemente, ya que estos mecanismos actúan aun en los seres humanos, como factores innatos a su actuar.



1.2.3. Joseph Campbell, preservando el mito

En este acápite se abordará a uno de los más influyentes autores modernos de la escuela junguiana y su postura sobre la información mítica y su papel en la sociedad moderna.

En su diálogo con Roger Moyers en el libro “El poder del mito”, Joseph Campbell diferencia cuatro posibles funciones del mito.

La primera es la función mística: (...) la que nos hace advertir cuan maravilloso es el universo, y qué maravilla eres tú y te hace experimentar un pavor reverencial frente a este misterio. (...) Si pierdes eso ya no tienes una mitología. (...) La segunda es una dimensión cosmológica, la dimensión relacionada con la ciencia: mostrarte cuál es la forma del universo, pero mostrártela de tal forma que el misterio se haga patente. (...) La tercera función es la sociológica: fundamentar y valorar un cierto orden social. Y aquí es donde los mitos varían enormemente de un lugar a otro. Puedes tener toda una mitología para la poligamia, toda una mitología para la monogamia. Cualquiera de las dos puede estar bien, depende de dónde este tu. Es esta función sociológica del mito la que se ha impuesto en nuestro mundo... y ya está anticuada. (...) hay una cuarta función del mito, (...) la función pedagógica, la enseñanza de cómo vivir una vida humana bajo cualquier circunstancia. Los mitos pueden enseñártelo. (Eliade, 2001, p. 65)

Joseph Campbell, ha señalado que la información mitológica debe servir para enfrentar la vida, que su utilidad debe ser trascendente y transformadora. El autor se adentra en el mito del héroe, que según su teoría recorre casi la totalidad



de las narraciones mitológicas de mayor significado. “La primera misión del héroe es retirarse de la escena del mundo de los efectos secundarios, a aquellas zonas causales de la psique que es donde residen las verdaderas dificultades, y allí aclarar dichas dificultades, borrarlas según cada caso particular (o sea, presentar combate a los demonios infantiles de cada cultura local) y llegar hacia la experiencia y la asimilación no distorsionada de las que C. G. Jung ha llamado “imágenes arquetípicas”. (Campbell, 1959, p. 24)

Campbell encuentra un diseño particular y una guía hacia el crecimiento espiritual en el viaje o camino del héroe, presente en la mayoría de mitologías de todas las culturas importantes. Además de darle una importancia trascendente a este y una responsabilidad que no sólo lo incumbe a él o ella, sino a todo el mundo circundante:

El héroe, por lo tanto, es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado formas humanas universales, válidas y normales. De esta manera las visiones, ideas e inspiraciones surgen prístinas de las fuentes primarias de la vida y del pensamiento humano. De aquí su elocuencia, no de la sociedad y de la psique presentes y en estado de desintegración, sino de la fuente inagotable a través de la cual la sociedad ha de renacer. El héroe ha muerto en cuanto hombre moderno; pero como hombre eterno —perfecto, no específico, universal ha vuelto a nacer. Su segunda tarea y hazaña formal ha de ser (como Toynbee declara y como todas las mitologías de la humanidad indican) volver a nosotros transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida. (Campbell, 1959, p. 26)



El autor de “El héroe de las mil caras”, nombra como monomito a esta estructura que caracteriza al viaje del héroe, forma primordial que se puede emparentar con la manera en la que muchos dramaturgos y narradores han organizado sus historias.

El camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: *separación-iniciación-retorno*, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear del monomito. El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos. Prometeo ascendió a los cielos, robó el fuego de los dioses y descendió.” (Campbell, 1959, p. 36)

Ahora se procederá a analizar brevemente esta estructura, que servirá más adelante para comprender el modo o modelo de análisis en relación a esta forma ancestral.

El viaje del héroe o monomito funciona como una estructura narrativa presente en los principales exponentes de la mitología mundial. Campbell ha dividido esta aventura en diferentes momentos, a los cuales el héroe se atiene en su camino, ligados estrechamente a la triada: separación, iniciación y retorno.

Separación:

- 1) La llamada de la aventura o las señales de la vocación del héroe:



Momento antes de la separación del héroe de su tierra natal, en el que se sientan los motivos por los cuales el héroe es apto o no para la tarea que realizará. Dramatúrgicamente es la presentación del conflicto antes de que las fuerzas en pugna se enfrenten.

2) La negativa al llamado o la locura de la huida del dios: Momento de decisión en el que el héroe o nuestro protagonista se niega a enfrentar el cambio que se presenta. Ese cambio conlleva un despliegue de energía que resulta difícil de aceptar. Las decisiones de los personajes en momentos de riesgo nos revelan su verdadera personalidad, y el héroe termina aceptando el desafío, sin saber aún a que se enfrenta.

3) La ayuda sobrenatural, la inesperada asistencia que recibe quien ha emprendido la aventura adecuada: Después de aceptado el desafío a la aventura al héroe se le presentan por lo general aliados, que pueden venir de un orden sobrehumano, o pueden ser artefactos que lo ayudarán mas adelante en su camino.

4) El cruce del primer umbral: Dentro de los términos dramáticos vendría a ser el primer acontecimiento al cual nuestro protagonista tiene que enfrentarse para dejar sentado que es él quien debe batallar. Cada enfrentamiento lo conecta con fuerzas no asimiladas dentro de él, con su sombra, que tiene que iluminar de a poco hasta llegar a la consciencia.

5) El vientre de la ballena, o sea el paso al reino de la noche: Momento de la inmersión del héroe dentro de su entorno inconsciente, todas las pruebas



y enfrentamientos a los cuales se verá expuesto ayudarán a develar su mundo interior aún desconocido y le darán el poder para mirarse fijamente y asimilar su sombra, para así seguir avanzando en el camino. Se lo simboliza con estar dentro del vientre de la ballena o la noche del alma, o la muerte misma, porque es un momento de total oscuridad del cual si el héroe no sale, no fue en realidad el elegido para la tarea propuesta. Es la antesala para el renacimiento.

Iniciación:

- 1) El camino de las pruebas o del aspecto peligroso de los dioses: Después del enfrentamiento consigo mismo y su sombra, el héroe deberá superar pruebas que ponen de manifiesto las verdades con las que se ha enfrentado y las enseñanzas de la confrontación con su esencia. Se sugiere que estas pruebas las envían los dioses, ya que en las antiguas narraciones mitológicas griegas era así, pero en el contexto contemporáneo dios sería la necesidad dramática.
- 2) El encuentro con la diosa (magna matter) o la felicidad de la infancia recobrada: Campbell se refiere aquí a un momento en el cual, después de vencerse a si mismo, el héroe es recompensado por tan ardua tarea con la reconstitución de sus fuerzas reconectándose con la madre tierra. Se suele caracterizar al arquetipo de la madre con la amante complaciente que el héroe encuentra en su viaje, la cual simboliza un momento positivo



en el trayecto. Es una boda mística en la cual los opuestos entran en armonía.

- 3) La mujer como tentación, el pecado y la agonía de Edipo: Aquí el autor, relaciona esta etapa de la aventura con el momento en el que el héroe se enfrenta a las fuerzas del deseo, que pueden implicar codicia. Es cuando se hace poseedor del aprendizaje de que el deseo significa una fuerza que va en contra de su desarrollo espiritual, haciendo que su energía se vea absorbida en lugar de ser canalizada a su objetivo. El héroe se ve enfrentado al lado negativo de esa gran madre que lo acogió anteriormente.
- 4) La reconciliación con el padre: Campbell hace alusión al orden restablecido para con dios, el creador o la figura paterna. Que de alguna manera impulsó la salida a la aventura y que colocó toda clase de confrontaciones a lo largo de la travesía. Ese orden que de alguna manera estaba antes de la llamada a la aventura.
- 5) Apoteosis: Simboliza el estado al que llega el héroe después de haber atravesado los últimos terrores de la ignorancia. Un ensalzamiento de sus atributos que lo acerca a un poder y comprensión divina.
- 6) La gracia última. El héroe es recompensado después de su trayectoria con la posibilidad de alimentarse de la fuente inagotable.

Retorno:



- 1) La negativa al regreso o el mundo negado: Es el momento en el que el héroe, ahora conocedor y portador de la gracia divina, tiene que regresar a su tierra natal para entregarle ese don al pueblo y así renovar la energía completando el ciclo del monomito. Pero la belleza del paraíso hasta el que el héroe ascendió es difícil de dejar. Campbell comenta que muchos profetas murieron en el éxtasis divino antes de devolver la sabiduría retornándola a su pueblo.
- 2) La huida mágica o la fuga de Prometeo: Según el autor, en esta etapa hay dos posibilidades. La primera es si el conocimiento o elixir fu concedido por los dioses, estos ayudaran al héroe a retornarlo a su tierra. La segunda es si el elixir fue robado o ganado en batalla contra alguna fuerza sobrenatural, el héroe tendrá que enfrentar algunos obstáculos antes de poder regresar.
- 3) El rescate del mundo exterior: Una vez inmiscuido en la tarea de regresar, eso si ha aceptado dejar el paraíso al que ha llegado, el héroe es llamado por el mundo real, su tierra a retornar. A veces con la misma ayuda de este mundo el héroe logra regresar.
- 4) El cruce del umbral del regreso o la vuelta al mundo normal: El propósito del héroe de transmitir el mensaje aprendido se hace manifiesto de una manera que significa un reto. No solo el hecho de regresar que ya implica un descenso a lo humano, sino la idea de transmitir dicho mensaje que se podría hallar encriptado para el pueblo al que regresa. La indecisión



toma otro matiz y el héroe se pregunta si podrá lograr tal tarea o no.

5) La posesión de los dos mundos: El aprendizaje del héroe lo lleva a descubrir la capacidad de habitar dos mundos que conviven juntos y simultáneamente, el mundo profano y el sagrado, lo mundano y lo divino. A leer los arquetipos presentes en el día a día, a apreciar la realidad en su total profundidad.

6) La libertad para vivir, la naturaleza y función de la gracia última: Una vez el héroe ha regresado después de este viaje de renacimiento, puede emanar el mensaje que aprendió, y así transmitirlo. Toda esta aventura implica un aprendizaje

Toda esta aventura implica un aprendizaje, así como toda historia es una travesía hacia el conocimiento; los personajes trágicos después de transitar sobre la experiencia aprenden una verdad trascendente sobre si mismos, su entorno y su lugar en el mundo.

La hipótesis de Campbell del mito como el viaje del héroe, está muy a tono con el trabajo de Sallie Nichols, autora de “Jung y el Tarot” (Nichols, 1989) en la cual esboza el camino del héroe, sobre la trayectoria de los arcanos mayores, hasta llegar a la carta final (El mundo), donde termina el viaje y se completa el proceso de individuación. Para la autora mencionada, el tarot es un viaje del héroe o ego, a través del proceso de individuación. A lo largo de todas las cartas se traza un viaje que se empata -de alguna manera- al modelo revisado anteriormente y



Universidad de Cuenca

que, además, es una fuente de inspiración para la cinematografía contemporánea. Nichols propone emparentar este viaje del héroe, al que ella llama viaje del ego, al viaje que se hace desde el arcano mayor número 0 al número 21, como un recorrido desde un ego no formado hasta la totalidad o crecimiento espiritual, o como Jung lo ha dado en llamar proceso de individuación, que no es mas que la asimilación consciente de estas formas arquetípicas.

1.3 El Tarot, catálogo de símbolos y arquetipos

En este acápite, se presentarán los arquetipos que se incluyen en el tarot, a partir de lo planteado por Jung, para luego tomarlos como referencia en el análisis de las obras cinematográficas. La imagen que se presenta abajo, es una reproducción de las imágenes del Tarot en su orden habitual. (Gráfico, Tarot de Marsella, p.40)



Como lo establece Sallie Nichols, “El Tarot es un mazo de cartas de origen desconocido (...). A través de las generaciones estas figuras han disfrutado de muchas encarnaciones (...). El viaje a través de las cartas del Tarot, es básicamente a nuestra propia profundidad. Cualquier cosa que encontramos en



Universidad de Cuenca

este viaje es, en el fondo, un aspecto de nuestro más profundo yo". (Nichols, 1989, p. 17)

Cada carta del Tarot contiene una magnitud arquetípica, simbólica y numerológica que será empleada como referente para crear el modelo de análisis que se propone en este trabajo, al emparentar estos arquetipos con el arte cinematográfico contemporáneo.

A continuación se describe el significado de cada carta del Tarot y se exponen –a manera de ejemplo- los personajes o situaciones de obras cinematográficas que representan tales arquetipos, contenidos en las cartas.

El loco. Carta número 0

"El loco es un nómada enérgico, inmortal y presente en todas partes. El más poderoso de todos los arcanos." (Nichols, 1989, p. 47) Este arquetipo es el Trickster junguiano, el bufón o payaso sagrado. La libertad total de las fuerzas irracionales del inconsciente. Inspiración principal del prototipo del personaje cómico, el bromista chaplinesco. Como personaje se lo encuentra habitando la mitología, los cuentos de hadas y la cultura popular o folklore a lo largo de la historia y en todos los lugares del mundo. Por ejemplo, el payaso sagrado de las culturas andinas, que rememora al bufón de la corte, tiene el propósito de modificar la energía hacia lo ligero, lo gracioso. En el cine se lo encuentra en la comedia como el arquetipo del personaje caricaturesco, pasa sobre lo trágico casi sin ser afectado por ello. Chaplin basó su personaje más famoso en este



arquetipo, el mendigo, que lleva a cuestas todo su mundo en su pequeño equipaje que carga al hombro y seguido de un pequeño perro que simboliza la naturaleza. Está protegido de cualquier daño exterior.

El mago. Carta número 1

“Al ser el mago el arcano del tarot número uno, tiene una psicología totalmente distinta. A él le interesa descubrir cuál es el principio creativo que se esconde detrás de la diversidad. Quiere manipular la naturaleza para dominar sus energías.” (Nichols, 1989, p. 76) El mago simboliza el principio activo masculino, el hacer, la acción el inicio, el uno, la unidad. Dentro de los parámetros de la dramaturgia representaría el punto de partida desde donde el resto de la historia se desenvuelve, una infinidad de personajes se basa en este arquetipo. Además - a diferencia del loco-, se ubica en el territorio de las fuerzas conscientes. El mago no solo estaría presente en narraciones fantásticas, sino que una gran cantidad de personajes del realismo se nutren de su fuerza arquetípica. Simboliza un cambio en la evolución de la consciencia. En las historias se puede apreciar cómo el viaje de los personajes va desde la utilización inconsciente de su potencial, hasta la toma de conciencia sobre dicho potencial, guiado por la energía masculina que este arquetipo porta, hacia su utilización en un propósito definido.

La Papisa o Sacerdotisa. Carta número 2



“El hombre puede propagar y celebrar el espíritu divino; pero sólo a través de la mujer se encarna el espíritu. Es ella la que acoge la chispa divina en su vientre, la protege y alimenta y finalmente la hace realidad. Ella es el vehículo de transformación.” (Nichols, 1989, p. 109) Representa personajes femeninos en desarrollo, en búsqueda de un crecimiento que puede ser físico o espiritual. También hace referencia a la *femme fatal* del cine negro, el arquetipo de la belleza física que atrae e hipnotiza, pero que -algunas veces- al descubrir lo que se encuentra detrás se evidencia un espíritu en ciernes.

La Emperatriz. Carta número 3

“La Papisa representa a la femineidad espiritual, mientras que a la emperatriz le asignaríamos el gobierno sobre el reino de lo mundano... Conecta el cielo con la tierra, el espíritu con la materia, es de hecho una de las características principales de la emperatriz, y esto nos lo hace notar el par de alas de oro que confundimos con su trono.” (Nichols, 1989, p. 129) Es un arquetipo presentado como una evolución hacia la cual se llega. En la mayoría de películas que abordan la temática del crecimiento, simboliza la meta a llegar. El individuo en ciernes no estará completo hasta realizarse totalmente, ya sea en el campo físico o filosófico. También aparece como la mecenas de artistas, la mujer con el instinto y el enfoque para hacer que las cosas sucedan. Este arquetipo es además la Gran Madre que Jung describe: la madre tierra.



El Emperador. Carta número 4

“Puede considerarse cómo el principio activo masculino que ha venido a poner orden en el jardín de la emperatriz que, si se le deja crecer a su capricho, puede convertirse en una selva... Creará, inspirará y protegerá la civilización... Aquí empieza el mundo patriarcal de la palabra creadora, donde se inicia la ley masculina del espíritu sobre la naturaleza. Esta ley es la encarnación del Logos o principio racional, lo cual es un aspecto del arquetipo del padre. Este ordena nuestros pensamientos y energías conectándolos con la realidad de manera práctica.” (Nichols, 1989, p. 149) Es el arquetipo masculino por excelencia, una evolución en lo que significaba el mago, el uso consiente de la energía encausada y enfocada en una dirección para lograr un propósito en concreto. Por ejemplo es al arquetipo del padre, presente en la trilogía “El Padrino” (Coppola, 1972) un personaje que gobierna y está seguro de todo su reino. Es el orden de la ley, de lo estructurado, el ego y superego freudianos.

El Papa. Carta número 5

“El Papa, entronizado como figura central, está enmarcado por los dos hombres arrodillados ante él y por dos columnas verticales detrás (...) Mientras Freud vio esta tendencia religiosa como una mera sublimación de la libido sexual, Jung vio la necesidad del hombre de un significado trascendente, como un instinto sui generis de la psique humana, como una predisposición innata de la humanidad, una fuerza creativa más apremiante incluso que la necesidad de procreación.”



Universidad de Cuenca

(Nichols, 1989, p. 171) Este arquetipo representa una ascensión en la búsqueda espiritual. Se lo ha visto en el cine representado a personajes cuyo propósito es conectar al ser humano con fuerzas superiores y a veces incomprensibles. En El día de la bestia, del español Alex de la Iglesia (Iglesia, A. 1995) existe una parodia de este arquetipo. El personaje del padre, que debería contar con un gran porte y presencia para tener el porte ético y moral de convencer a sus oyentes, es modificado aquí y aparece casi un esperpento de hombre, convencido de que en cierto día a cierta hora el mundo se va a acabar. Tal vez la fe extrema y confiada es el rasgo que conserva. En esta carta se ve a un personaje con el poder de la fe en fuerzas celestiales que los mortales no pueden comprender; por ello, es el guía y guardián hacia esas fuerzas.

El enamorado. Carta número 6

“La carta número seis, el Enamorado marca un alejamiento del esquema anterior en varios aspectos. En primer lugar representa un problema específico (muy humano además): un joven complicado con dos mujeres. Por primera vez en nuestra serie del tarot, la figura no tiene el tamaño gigantesco y mágico de las anteriores, parece ser un ser humano normal que afronta el mundo y sus dilemas con los pies firmemente asentados en la realidad diaria... podemos ver en este joven la personificación del vigoroso y joven ego, preparado para afrontar por sí mismo la vida y sus peligros.” (Nichols, 1989, p. 186) Esta carta es un referente bastante usado en las historias que se desenvuelven en la cinematografía



hollywoodense masiva. Las relaciones triangulares son un común motivo de conflicto. Además que involucran la decisión, escoger entre una cosa u otra, factor clave en la creación y el accionar de un personaje. Esta decisión develará quién es el personaje, qué reminiscencias arquetípicas profundas produce. En el camino del héroe, la capacidad de decidir con sabiduría se vuelve una tarea de gran importancia, porque cada decisión significará un cambio drástico en el resto del camino. Lleva a reflexionar sobre qué fuerzas actúan en un personaje al momento de decidir y, con esto, enfrentan a una de las tareas más difíciles de los personajes: desde dónde accionará, llevado por qué impulsos o deseos.

El carro, carta número 7

“El carro es un vehículo de poder y conquista desde el cual el héroe puede marchar hacia la vida para explorar sus propias potencialidades y examinar sus propias limitaciones.” (Nichols, 1989, p. 204) Es un arquetipo que simboliza la acción, el movimiento, no es casual que se ubique haciendo punto de giro de la primera tercera parte de la totalidad de los 22 arcanos, como haciendo referencia al punto de giro utilizado en la estructura dramática al final del primer acto, momento en el que la historia cambia, se mueve, avanza. Simboliza de lleno el ir hacia delante, el alejarse del estancamiento. En las películas de gran acción se puede ver a los personajes servirse de la ayuda de vehículos para lograr su meta, su objetivo. Significa una herramienta de la cual el héroe se puede fiar para



continuar; un aliado o un personaje de carne y hueso que aparece a lo largo de la narración para hacer avanzar al héroe hacia su propósito.

La Justicia. Carta número 8

“El simbolismo de esta carta, la justicia, alude constantemente a la unión armoniosa de las fuerzas opuestas. Sentada en un trono, esta amplia figura femenina simboliza el sobrehumano poder femenino. Con todo, sostiene una espada y lleva un casco de guerrero para indicarnos que el coraje y el discernimiento masculino también están incluidos en su tarea.” (Nichols, 1989, p. 217) En la dramaturgia este arquetipo representa las fuerzas de la necesidad, que a veces eligen por los seres humanos. La justicia divina que dentro de este contexto significa el papel del autor, que conoce los mecanismos de la causalidad y es un siervo fiel de estos, fuerzas que se imponen y llevan en sí la verdad detrás de la máscara. Cuando todo parece desfavorable para algún personaje, se manifiestan fuerzas que determinarán si en realidad él fue elegido para realizar tal o cual tarea.

El Ermitaño. Carta número 9

“En la terminología junguiana, el Ermitaño representa el arquetipo del Viejo Sabio. Al igual que Lao-Tzu, cuyo nombre significa Anciano, el fraile aquí representado encarna una sabiduría que no se halla e los libros. Su don es elemental y no tiene edad, como el fuego de su lámpara.” (Nichols, 1989, p. 233) En Star Wars de



George Lucas (Lucas, 1977), es Yoda, el pequeño y al parecer indefenso anciano, que ayuda al héroe a aprender que su potencial está oculto dentro de sí; es la llegada a la introversión después de estar ciego. Se lo encuentra también dando pistas al héroe para usar las fuerzas escondidas dentro de sí, como Gandalf en El señor de los anillos (Jackson, 2001) personaje que simboliza a este Ermitaño, funge la tarea de guiar al inicio y luego de dejar a merced de su propio conocimiento al protagonista, Frodo.

La Rueda de la Fortuna. Carta número 10

“Hay un gran número de opuestos representados en La Rueda, por ejemplo: movimiento y estabilidad, trascendencia e intrascendencia, lo temporal y lo eterno.” (Nichols, 1989, p. 253) Esta carta simboliza una situación en la cual el destino se decide por fuerzas externas, cuando al parecer es imposible avanzar y repentinamente aparece una entidad o acontecimiento externo que hizo que el camino tomara un rumbo desconocido. Un cambio total de fortuna en el objetivo hacia el cual el protagonista se dirige, algo que lo hace cuestionarse sobre su proceder o que aligera la caminata.

La Fuerza. Carta número 11

“Debemos contemplar a esa mujer como el ánima, un personaje arquetípico que simboliza el subconsciente del héroe, su parte femenina.” (Nichols, 1989, p. 283) Esta figura simboliza tener consciencia suficiente para desarrollar la intuición y así



Universidad de Cuenca

usar el potencial irracional para lograr el propósito. Se lo puede ver en películas como Karate Kid (Avidsen, 1984), cuando el protagonista Daniel, tiene que vencer a su último adversario. Para ello debe conectarse con su irracionalidad para, usando esta fuerza, ganar.

El Colgado. Carta número 12

“No tiene poder ninguno para dar forma a su vida o controlar su destino. Como una hortaliza no puede más que esperar que una fuerza externa a él le arranque de la atracción regresiva de la madre tierra.” (Nichols, 1989, p. 301) Se puede relacionar esta carta con el momento en que el personaje principal es incapaz de decidir y dejar que la historia avance. Momento que se puede alargar indefinidamente y del cual el protagonista toma fuerza. Es un estado particular en el cual se flota entre la decisión de avanzar, el retorno o la estancia en ese lugar sin decidir.

El arcano sin nombre (la muerte). Carta número 13

“Mientras no mueras y resucites de nuevo, eres un desconocido para la oscura tierra.” (Nichols, 1989, p. 317) Simboliza un cambio drástico e irreversible en la historia, producto de una decisión consciente de la cual no hay vuelta atrás. Suele ir acompañado de una muerte real o metafórica de la cual el protagonista regresa renacido. En películas como Matrix (Wachowski, 1999), de los hermanos



Wachowski, se puede ver graficado este cambio. En el momento en que el protagonista literalmente muere para la ilusión y renace para el desierto de lo real.

La Templanza. Carta número 14

“Tradicionalmente simboliza la disolución de las costumbres antiguas y la pérdida de lazos rígidos, que anuncia una liberación del mundo de los fenómenos.” (Nichols, 1989, p. 345) Esta carta porta un significado que solo el héroe puede desentrañar. Es el momento en que asimila sus fuerzas y carencias internas y es capaz de concientizarlas y de alguna manera metafórica trasvasar (como lo hace el personaje en la carta) la energía de un estado por otro y así modificarse a sí mismo y a su entorno.

El Diablo. Carta número 15

Se lo suele ver rondando películas de horror, haciendo gala de máscaras y atuendos luciferinos, simbolizando las fuerzas oscuras, que de alguna manera son solo fuerzas inconscientes, que lo controlan. Estas fuerzas suelen ser proyectadas al exterior y dotadas de cuerpo. Los personajes que aluden al diablo dentro de la cinematografía abundan, uno de ellos es Nosferatu, (Murnau, 1922) que siervo de su deseo de alimentarse de sangre es una víctima de esta adicción.

La Torre. Carta número 16



Universidad de Cuenca

Simboliza una situación en la cual todo lo que había construido el protagonista en pos de lograr su objetivo, se viene abajo, poniendo de manifiesto su verdadera esencia interior. Puede ser un factor externo el que desencadene este derrumbe, o el mismo protagonista tratando de probarse que en él está la potestad de modificar su realidad.

La Estrella. Carta número 17

Esta carta trae a colación otro poder interno que el héroe puede usar en su camino. La posibilidad de servirse de la naturaleza, no de manera frívola, o factores externos a él para recobrar sus energías, o sanar. Acto mediante el cual podrá continuar con la acción.

La Luna. Carta número 18

Catalizador físico del cambio, este arquetipo simboliza la receptividad, la creatividad y el impulso desenfrenado de la locura. No es por nada que a los locos se les llame lunáticos, como poseídos por esta figura que hace que la intuición y el impulso pasen a tomar control en lugar de la razón y sopesar las acciones. En el cine la encontramos de esa manera, poseyendo a personajes que son arrebatados por su influjo y actúan o son caracterizados de manera poco común. La noche, que es su escenario, siempre nos evoca la entrada a otro mundo, en el cual el enfrentamiento con las sombras es inevitable.



El Sol. Carta número 19

El principio luminoso de la energía masculina. Se puede contemplar su influencia en relatos en los que se hace referencia a entes positivos, situaciones de orden y bienestar. En el taoísmo, es el yang o principio masculino. Robert Mckee (Mckee, 2002) estudioso del guión, habla del desarrollo y progresión de las narraciones en relación al avance o retroceso entre principios negativos y positivos en el objetivo del personaje. Los valores positivos harían relación al avance, a conseguir dicho objetivo.

El Juicio. Carta número 20

Si se relaciona el significado de esta carta a un momento específico dentro de la dramaturgia, se referiría al clímax, momento antes y durante la catarsis, el paroxismo. Tiene que ver con el instante o secuencia en el que se decide el destino de los personajes de manera definitiva y sin retorno.

El Mundo. Carta número 21

Esta carta sería el desenlace, estado o momento en el que se restituyen las condiciones de la realidad narrativa de un film. Se refiere, además, a la totalidad, cuando todas las fuerzas en pugna descansan después de haber sido enfrentadas y se siente una especie de armonía, a la cual se ha llegado luego del viaje que implica un recorrido dramático.



Universidad de Cuenca

Después del recorrido por este catálogo de arquetipos y por los conceptos psicológicos en relación al aparato cinematógrafo expuestos, se tiene mayor claridad sobre la manera en que actúan las narraciones en la psique humana, lo cual será la base para proponer un modelo de análisis de las películas por parte del espectador. La catarsis como fin último y sus repercusiones en el individuo podrían ser el motivo por el cual este medio significa tanto y punza de manera tan fuerte en la memoria ancestral inconsciente del ser humano.



CAPÍTULO 2

LOS CÓDIGOS CINEMATOGRAFICOS

En este capítulo se hará una revisión de los códigos del montaje cinematográfico para identificar sus elementos constituyentes y -al mirar de qué se compone-, sentar bases para su análisis. El montaje y la manera en que este imita la percepción humana es una de las principales características con las cuales la ilusión de realidad se hace manifiesta. Además, se analizará cómo las narrativas se han mantenido a lo largo de los siglos, llegando hasta la actualidad transformadas en principios reguladores, propuestos en la obra de Robert Mckee (Mckee, 2002). Este autor es un teórico contemporáneo muy influyente en la teoría dramática para la escritura de guiones cinematográficos. La manera en la que el espectador decodifica una obra ha sido constituida a lo largo de la historia de este medio audiovisual y tiene varias vertientes de las cuales se nutre.

2.1. Los rusos, Andre Bazin y las leyes del montaje

En este acápite se abordará los conceptos fundamentales del montaje ruso, precursor de la idea de la confrontación o choque de imágenes. Se revisará los planteamientos de dos teóricos, André Bazin y Sergei Eisenstein, que han moldeado la manera de concebir una obra cinematográfica. Esta base conceptual fue el primer y mas importante recurso que usaron los realizadores para



emprender la tarea de estructurar y darle una fundamentación filosófica a lo que antes venía siendo una atracción de circo, un cúmulo de imágenes en movimiento al parecer en un principio inconexas. El montaje es un principio de codificación porque está adscrito a un patrón común dentro de una cantidad determinada de obras.

André Bazin, proponía mantener la ilusión que crea el cinematógrafo; según él, la finalidad de cualquier película es “proporcionarnos la ilusión de asistir a sucesos reales que tienen lugar ante nosotros como en la vida cotidiana. Pero esta ilusión encubre una superchería esencial, ya que la realidad existe en un espacio continuo y la pantalla nos presenta de hecho una sucesión de pequeños fragmentos llamados planos cuya elección, orden y duración constituyen precisamente lo que denominamos planificación del filme.” (Aumont, 1985, p. 74) Según esta afirmación del teórico francés, lo importante del cinematógrafo es crear la ilusión de realidad. Que el espectador sea incapaz de preguntarse sobre las costuras que componen la obra y pueda disolverse en la narración. Mecanismo clave si se quiere propiciar una identificación absoluta. Pero este mecanismo es un principio creado, no es algo que surgió de manera espontánea, sino que evolucionó a partir de diversas teorías y experiencias.

Concretamente, esta impresión de continuidad y homogeneidad se ha obtenido de un trabajo formal (...) y cuya idea más representativa es la de *raccord* (enlace). El *raccord* (...), se definiría como todo cambio de plano insignificante como tal, es decir, como toda figura de cambio de plano en la que se intenta preservar, a una y otra parte del corte, los elementos de continuidad.” (Aumont, 1985, p. 77)



El *raccord* es el elemento base de la fluidez que aporta a la ilusión de realidad, en la que no hay un choque abrupto que haga que el espectador se pregunte sobre el mecanismo en sí. Hay varios tipos de *raccord*. Solo para tener una idea de su función, se presentan a continuación algunos de ellos:

- *Raccord* sobre una mirada: un primer plano muestra un personaje que mira alguna cosa (generalmente fuera de campo); el plano siguiente muestra el objeto de esta mirada (que puede ser, a su vez, otro personaje mirando al primero: se tiene entonces lo que se denomina campo/contracampo).
- *Raccord* de movimiento: un movimiento que dotado en el primer plano de una velocidad y dirección determinadas, se verá repetido en el segundo plano (sin que el soporte de los dos movimientos sea forzosamente el mismo objeto diegético) con una dirección idéntica y una velocidad aparentemente comparable;
- *Raccord* sobre un gesto: un gesto realizado por un personaje, se inicia en el primer plano y se acaba en el segundo (con un cambio en el punto de vista).
- *Raccord* de eje: dos momentos sucesivos (eventualmente separados por una ligera elipsis temporal) de una misma situación son tratados en dos planos; el segundo se filmará siguiendo la misma dirección, pero la cámara se habrá acercado o alejado en relación al primero



El *raccord*, como se desprende de lo dicho arriba, es un principio físico que aporta a reducir la brusquedad de intercalar dos imágenes, y que se basa en los principios de la percepción y en el punto de vista subjetivo- objetivo.

Este tema, por parte del cineasta ruso Eisenstein, es tratado de una manera diferente:

El sistema de Eisenstein, (...) excluye toda consideración de una supuesta realidad que encerrará en si misma su propio sentido, y a la que no sería necesario tratar. Se puede decir que para Eisenstein, en última instancia, la realidad no tiene ningún interés fuera del sentido que se la da, de la lectura que se hace de ella; a partir de ahí el cine se concibe como un instrumento (entre otros) de esa lectura: el cine no tiene la obligación de reproducir la realidad sin intervenir en ella sino, por el contrario, reflejar esa realidad dando al mismo tiempo un cierto juicio ideológico sobre ella (exponiendo un discurso ideológico) (Aumont, 1985, p. 83)

El dar un juicio ideológico sobre la realidad, que según el cineasta y teórico ruso debería ser el propósito de crear una obra cinematográfica, distancia la postura de Eisenstein de la de Bazin, ya que el autor francés proponía simular la realidad mas no crear supuestos filosóficos que la contradigan o la cuestionen.

Muy a tono con la ideología marxista vigente a la época en que Eisenstein formula su propuesta, el autor introduce el concepto de dialéctica o confrontación de ideas en el arte cinematográfico. Se trata, por lo tanto, de estructurar la narración a partir de lo que denomina: fragmentos en conflicto.



El concepto de fragmento, que es absolutamente específico del sistema de Eisenstein, designa la unidad fílmica (...) Correlativamente la producción de sentido, en el encadenamiento de fragmentos sucesivos, está pensada por Eisenstein bajo el modelo de conflicto. Si la idea de conflicto no es absolutamente original (surge directamente del concepto de contradicción, tal como se expone en la filosofía marxista, el materialismo dialéctico), el uso que hace Eisenstein del mismo no deja de ser sorprendente por su extensión y su sistematismo. El conflicto para él es el modo más claro de interacción entre dos unidades cualesquiera del discurso fílmico: conflicto de fragmento a fragmento, desde luego, pero también en el interior del fragmento, de forma específica sobre tal o cual parámetro particular." (Aumont, 1985, p. 83)

Como ejemplos de conflictos, desde la teoría de Eisenstein, se pueden mencionar:

- El conflicto gráfico
- El conflicto de superficies
- El conflicto de volúmenes
- El conflicto espacial
- El conflicto de iluminaciones
- El conflicto de los ritmos
- El conflicto entre el material y el encuadre (deformación por el punto de vista de la cámara)
- El conflicto entre el material y su espacialidad (deformación óptica por el objetivo)



- El conflicto entre el proceso y su temporalidad (*ralentí*, aceleración)
- El conflicto entre el conjunto del complejo óptico y cualquier otro parámetro.

Son dos posiciones bastante disimiles sobre la función y finalidad del montaje las de Bazin y Eisenstein. Cada una basada en sus postulados estéticos, políticos e ideológicos. Sus posiciones muestran la variedad de maneras en la que el cine puede ser usado e interpretado. A pesar de ello, tienen en común el que reconocen el poder que tiene este medio audiovisual. Bazin fue mucho más influyente en la época clásica del cine norteamericano ya que sus postulados se adecuaban muy bien a la ideología norteamericana, que -de cierta manera- pretendía crear una ilusión masiva, muy a tono con la sociedad de bienestar y consumo. Eisenstein, en cambio, no tuvo mucha popularidad entre los cineastas norteamericanos, debido a su propuesta de retar al espectador a realizar un análisis profundo y constante de la obra cinematográfica, para volverlo consciente y partícipe activo, en lugar de envolverlo en la ilusión como propone Bazin.

2.2. De Aristóteles a Mckee, los códigos dramáticos que perduran

En este acápite se revisará cómo las bases propuestas por Aristóteles hace más de dos mil años se han mantenido hasta la actualidad, cambiando de manera mínima y reforzándose con el tiempo. Robert Mckee, teórico del guión, es uno de los referentes de mayor popularidad a finales del siglo veinte. Propone una serie



Universidad de Cuenca

de principios que guiarán la manera de escribir y recibir una película. Él no niega que estos principios están asentados en saberes de hace cientos de años. Al final de su libro coloca a “La poética” de Aristóteles, como el principal referente de la dramaturgia.

La estructura:

“La estructura es una selección de acontecimientos extraídos de las narraciones de las vidas de los personajes, que se componen para crear una secuencia estratégica que produzca emociones específicas y expresen una visión concreta del mundo.” (Mckee, 2002, p. 53)

Aristóteles propone la división en tres actos, para organizar de manera coherente una obra “se dice que algo es completo cuando posee un comienzo, un medio y un fin.” (Albano, 2007, p. 65) Esta estructura se ha mantenido intacta desde la antigua Grecia hasta la actualidad. Aunque Mckee distingue tres tipos de estructuras base, es decir tipos de narración a los cuales una obra cinematográfica se puede adherir, ya sea si niega o apoya las leyes clásicas de la estructura. Establece la existencia de un triángulo; pone en la cúspide de dicho triángulo a la Arquitraba (Mckee, 2002), que vendría a ser una trama aristotélica, con un final cerrado, que transcurre en tiempo lineal, con un protagonista fácilmente identificable por su rasgo de generador activo. (Mckee, 2002) Este modelo de Arquitraba está relacionado directamente con el modelo clásico narrativo propuesto por Aristóteles, en el cual se propone de la misma manera una unidad



de tiempo en el cual transcurren los eventos, una unidad de argumento, un héroe identificable con el cual el espectador pueda tener empatía. (Albano, 2007)

El modelo vigente y de mayor uso y aceptación de la estructura narrativa es el modelo clásico. Se podría elucubrar que esto se relaciona con procesos psíquicos orgánicos básicos del ser humano, tales como la división en tres, el inicio, medio y desenlace. Esto recuerda a la trinidad propuesta en el viaje del héroe por Joseph Campbell: separación, iniciación y retorno.

Aristóteles propone una unidad intrínseca de la obra. La armonía (Allbano, 2007) es la base constituyente de dicha obra; ninguna parte del todo debería estar de más; si alguna parte es eliminable entonces no pertenece al todo armónico que constituye la historia. Mckee concluye también que “la creatividad consiste en qué incluir y qué excluir” (Mckee, 2002, p. 104), consciente de que cualquier rasgo extra dentro de una Arquitrama, irá en contra de los efectos deseados.

El género:

Las convenciones o códigos de género son las ambientaciones, los papeles, los acontecimientos y los valores específicos que definen los géneros individuales y sus subgéneros. (Mckee, 2002)

Aristóteles reconoce tres grandes tipos de vertientes genéricas dentro de la narración dramática que son: la epopeya, la comedia y la tragedia (Albano, 2007), que constituyen las tres bases genéricas de las cuales vierten el resto. Aunque Mckee es consciente de esto y toma en cuenta estas tres bases, hace una



clasificación un poco más amplia. Tomando en cuenta subgéneros, que según él salen de los mega-géneros que son los tres de la clasificación aristotélica.

Para Mckee es de suma importancia saber clasificar una película dentro del género al que hace referencia, ya que como “para poder anticiparnos a las expectativas del público debemos dominar el género que utilicemos y sus convenciones.” (Mckee, 2002) Estas convenciones vendrían a ser los códigos que atañen a esta categoría. Un subgénero puede estar hibridado con otro dando lugar a mezclas creativas. Los tipos básicos dependen de lo que dictamina el desenlace dramático de una historia se tiene la posibilidad de concluir la narración dentro de un valor positivo o negativo.

El valor positivo: Esto quiere decir que si el protagonista o héroe consigue su objetivo, la narración terminará en un valor positivo, aún así esto implique un final desastroso para el resto de personajes e inclusive el entorno en el que se desenvuelven.

El valor negativo: es la posibilidad de que el desenlace de la película sea negativo en relación al objetivo del protagonista. Esto puede implicar que se plantee una ironía, o simplemente un final trágico.

Como se había planteado anteriormente, el hecho de que las bases dramáticas sentadas por Aristóteles siglos atrás se mantengan casi intactas, sólo



Universidad de Cuenca

corroborar el hecho de que hay estructuras arcaicas que siguen funcionando en el interior de la psique, que continúan dictaminando la manera de relacionarse del ser humano con el exterior y su forma de recibir y crear una narración coherente. Estas estructuras seguirán funcionando mientras el comportamiento básico del ser humano siga inamovible, algo que sólo cambiará mediante una evolución o involución radical de su comportamiento.



CAPÍTULO 3

EL ANÁLISIS CINEMATográfico (LA DECODIFICACIÓN)

En este capítulo se revisará la manera en la que teóricos contemporáneos reflexionan sobre el papel del espectador en la narrativa actual. Además se va a analizar brevemente el enfoque del análisis cinematográfico propuesto por Slavoj Žižek, los conceptos que plantea y los resultados a los que llega. Žižek ha dedicado su obra a mostrar de una manera cómica y hasta cínica la forma en que hasta el más inocente producto mediático contiene o es susceptible a una lectura profunda e intrincada con la cual se obtienen conclusiones sobre las perversiones presentes en la representación y re-simbolización de la realidad. Aunque su propuesta es descarnada y descarada en relación a lo que se quiere criticar, es un buen referente para tener una idea de cómo se usan ciertos conceptos para realizar una lectura analítica.

Slavoj Žižek en su obra *Lacrimae Rerum*, ahonda en una gama de posibles lecturas sobre obras cinematográficas, convirtiendo su texto en una recopilación de posiciones sobre cómo el cine y sus creadores usan el psicoanálisis, la propaganda e inclusive la política para hablarle al espectador de manera subtextual, así como qué mecanismos usan para lograr el efecto deseado. En su documental "The perverts guide to cinema", (Fiennes, 2006) expone cómo el poder del cine reside en su capacidad de alienar al espectador hasta llevarlo a una potente catarsis, por medio de la identificación que parte de la necesidad humana



de la mimesis. La imagen por si sola puede direccionar sensaciones y sentimientos, ya sean emocionales como intelectuales, ni hablar de la imagen en movimiento a la cual se le añade una banda sonora.

3.1. El espectador

Al hablar sobre el papel del espectador en el cine, es inevitable encontrarse con dos vertientes casi opuestas. Una es la que toma al espectador como un mero observador pasivo que, inmerso en el poder de la narración, es llevado a lugares sin su control, a veces diseñado por los autores de dicha obra. Es la vertiente del montaje de Bazin en el que todo debe estar hecho para no ser cuestionado, en el que la ilusión de realidad esta tan bien logradas que el solo hecho de preguntarse involucraría una gran falla en este modelo. La otra, es la que le da una voz al espectador, haciéndolo participe activo, haciendo a un lado la ilusión creada por los mecanismos cinematográficos para ahondar en el poder que puede ser hasta sanador del cine. Esta es la propuesta de una lectura cinematográfica basada en los postulados de la psicología profunda en los cuales la narración debe involucrar un crecimiento tanto del personaje protagonista, como del espectador, que se identifica con este personaje.

“¿Cómo a partir de la representación fílmica inducir emociones, cómo influir al espectador?” (Aumont, 1985, p. 231) Es lo que se preguntan los autores de la



obra, tratando de esbozar maneras en las que el aparato cinematográfico se propone lograr dicha tarea.

Toda la realidad percibida pasa por la imagen, luego renace en recuerdo, es decir en imagen de la imagen. Ahora bien el cine como toda figuración (pintura, dibujo), es una imagen de imagen, pero como la foto, es una imagen de la imagen perceptiva y, mejor que la foto, es una imagen animada, es decir viva. Como representación de una representación viva el cine nos invita a reflexionar sobre lo imaginario de la realidad y la realidad de lo imaginario. (Aumont, 1985, p. 240)

Morin ahonda en el lado psicológico del proceso, muy a tono con la lectura de Jung y Mircea Eliade del arte y el espectador: “La percepción del mundo de la mentalidad arcaica y de la mentalidad infantil, que tienen como rasgo común no ser en principio conscientes de la ausencia del objeto y que creen en la realidad de los sueños tanto como en la realidad de sus vigiliass. El espectador de cine se encuentra en una posición idéntica al dar un alma a las cosas que percibe sobre la pantalla.” (Aumont, 1985, p. 240) La mentalidad arcaica a la que se refería Eliade se abre en el espectador, como regresando a un momento primigenio en el que la identificación del individuo con su entorno se daba de manera inmediata.

Edgar Morin se ocupa en distinguir la identificación con un personaje de la pantalla, fenómeno trivial y el más evidente que tan sólo es un aspecto de los fenómenos de proyección-identificación, de las proyecciones-identificaciones polimorfas que superan el marco del personaje y contribuyen a sumergir al espectador tanto en el medio cómo en la acción del filme. Este carácter polimorfo



Universidad de Cuenca

de la identificación aclara una comprobación sociológica primera, aunque a menudo olvidada, como es la diversidad de filmes y el eclecticismo del gusto en un mismo público: “Así la identificación con lo semejante, al igual que la identificación con lo extraño están ambas provocadas por el filme, y este segundo aspecto es el que zanja netamente la participación de la vida real.” (Aumont, 1985, p. 243) Este proceso de identificación es lo que hace que el espectador pueda llegar, después de todas las intrincadas peripecias de la obra, a la tan esperada catarsis. La visión de Edgar Morin esta muy conectada con la manera de ver la entrada arquetípica en el espectador por Carl Jung. Ya que resuena con la visión de Jung de que toda expresión artística es una manera de acceder al inconsciente, y por ende al lugar en donde los arquetipos rondan en estado puro. Morin es un referente que sirve de puente para abordar algunas visiones un poco más técnicas e intelectuales del asunto del espectador en relación a la obra cinematográfica.

Las teorías psicoanalíticas en relación a la posición del espectador y el por qué de su identificación con un producto cinematográfico aclararán el panorama.

En la teoría psicoanalítica, el concepto identificación ocupa un lugar central desde que Sigmund Freud elaboró la segunda teoría del aparato psíquico (llamada segunda tópica) en 1923, en la que situaba el Ello, el Yo y el Superyó. En efecto, lejos de ser un mecanismo psicológico entre otros, la identificación es a la vez el mecanismo básico para la constitución imaginaria del yo (función fundacional) y el nudo, el prototipo de un cierto número de instancias y de procesos psicológicos posteriores por los que el yo, una vez constituido, continúa diferenciándose (función matricial).” (Aumont, 1985, p. 247)



Es como si la identificación al momento de entrar en el entorno de la sala de cine, pasara a punzar de una manera directa en la psiquis del espectador, que de cierta forma apaga su ego para formar parte de los acontecimientos que se dan dentro de la pantalla.

3.2. Zizek y el análisis cinematográfico

Zizek usa la teoría freudiana como base para su análisis. Lo importante de este tipo de análisis, es que emplea la teoría psicoanalítica para interpretar el cine y encontrar en las obras un simbolismo que puede permanecer oculto para el espectador, develándolo y haciendo factible su uso en el análisis posterior de otras obras.

El problema para nosotros no es si nuestros deseos están siendo satisfechos o no, el problema es cómo sabemos qué deseamos? No hay nada espontáneo, nada natural sobre el desear humano. Nuestros deseos son artificiales, nos tienen que enseñar a desear. El cine es el arte más perverso, no te dice qué desear, de dice cómo desear.” (Fiennes, 2006)

Así inicia el documental en el que Slavoj Zizek se adentra en la subjetividad humana, explicándola mediante el uso de referentes cinematográficos de la cultura popular. Plantea cómo intuye el poder y la manera en las que el cine funciona como un referente primordial, al punto que sirve de guía vital para el ser humano, espectador cinematográfico.



En relación a una pequeña escena en la que la protagonista de clase media baja, mira a través de las ventanas abiertas de un lujoso tren, comenta: “En una bastante real y ordinaria escena en la que el espacio interior de la protagonista, su espacio fantasmático es proyectado. Y así, aunque la realidad este simplemente ahí, el tren y la muchacha, parte de la realidad en su percepción y en la percepción del espectador, es como si fuera elevada a un nivel mágico, se convierte en la pantalla de sus sueños. Esto es el arte cinematográfico en su forma más pura.” (Fiennes, 2006)

El énfasis puesto por Žižek se basa en la proposición de que esos mecanismos que le dan poder al cine son tan simples como el hecho de percibir. Usando conceptos elementales de la teoría Freudiana propone lecturas bastante interesantes.

Por ejemplo, hace un análisis sobre “Psicosis” de Alfred Hitchcock, basándose en los tres componentes freudianos de la psique humana, y así comparando estructuras primordiales con la forma en la que un realizador organiza la puesta en escena de un film:

Estamos en el sótano de la casa de la madre en Psycho, lo más interesante es que la misma disposición de la casa de la Madre, los eventos suceden en tres niveles: Primer piso, planta baja y el sótano. Es como si reprodujeran los tres niveles de la subjetividad humana. La planta baja es ego, Norman se comporta ahí como un hijo normal, con su ego normal controlándolo. El primer piso arriba es el superego, el superego maternal porque la madre muerta es una figura del superego. Y abajo en el sótano está el ello, el reservorio de esos impulsos ilícitos.



Universidad de Cuenca

Así que de esa manera podemos interpretar el evento en la mitad de la película en donde Norman carga a la madre, o como descubrimos al final, su esqueleto del primer piso al sótano como si la transportara en su propia mente como un agente psíquico del superego al ello. Claro que la lección sacada de ahí es la vieja lección elaborada antes por Freud y es que el superego y el ello están conectados profundamente. La madre se queja primero como una figura de autoridad "cómo puedes hacerme esto, no estas apenado de ti mismo, esto es un sótano para la fruta" e inmediatamente la madre dice una obscenidad "crees que soy como una frutita". El superego no es un agente ético, el superego es una entidad obscena bombardeando no con órdenes imposibles, riéndonos de nosotros cuando nunca podremos cumplir su demanda. Mientras más lo obedecemos, más nos hace sentir culpables. Siempre hay ese aspecto de un loco obsceno en el agente del superego." (Fiennes, 2006)

Zizek analiza otro filme del mismo realizador dando una lectura sobre un elemento fantástico propuesto dentro del filme. La película es "Los pájaros" y su lectura sobre el elemento central, que además le da nombre a la obra, es por qué los pájaros atacan. Es una muy interesante manera de usar otro concepto freudiano para develar los porqués de este elemento dramático en específico:

Propongo la fórmula psicoanalítica en la que los ataques violentos de los pájaros son expresiones explosivas del súper ego maternal, de la figura maternal tratando de prevenir la relación sexual. Así que los pájaros son energía incestuosa cruda. (Fiennes, 2006)



Esta lectura va al trasfondo real de la historia, tratando de obviar el elemento fantástico; lo que está en juego es el complejo edípico de una madre controladora con su hijo, la madre se ve amenazada por una nueva mujer que entra a romper la relación con su hijo, derrocando de alguna manera su poder. Por ello, Zizek dice que los pájaros simbolizan el deseo latente de la madre de que esta nueva mujer desaparezca.

Zizek da una guía de cómo usar la teoría y conceptos de un autor en concreto, en este caso Sigmund Freud, para desentrañar el trasfondo subtextual de una secuencia fílmica. La principal enseñanza que deja este tipo de análisis es que se puede usar cualquier tipo de estructura y relacionarla con una obra y así crear un modelo coherente de ver esa obra. La validez del análisis se sustentará en el marco teórico al que se refiere.

3.3. El análisis textual del filme

En este acápite se analizará el planteamiento de Aumont sobre la forma válida de analizar un film. El análisis textual se referiría a emparentar un producto audiovisual con un texto (literario), es decir un objeto al cual se le puede aplicar un análisis semiótico, en el cual existen signos que guían su lectura. (Aumont, 1985)

Jaques Aumont hace referencia al filme como un producto formal susceptible a ser analizado, por ser un discurso semiótico. El filme es objeto analizable como texto: "La idea de texto aparece en primer lugar para precisar el principio de



pertinencia respecto del cual la semiología se propone abordar el estudio del filme: lo considera en tanto que objeto signifiante, como unidad de discurso.” (Aumont, 1985, p. 203)

La discusión ronda alrededor de la manera de analizar un filme dentro de los parámetros y convenciones aceptadas para hacerlo. Es decir, hablar de un texto fílmico, “considerándolo como discurso signifiante y así analizar sus sistemas internos.” (Aumont, 1985, p. 203) Para ello parece surgir la necesidad de primero emparentar al texto fílmico con el texto literario, cuyo análisis llevaba en vigencia desde hace mucho tiempo antes de que el cinematógrafo se constituya como lenguaje. Y al emparentarlo con la narración literaria viene detrás todo el bagaje implícito, haciendo más difícil la tarea. Da un ejemplo de una propuesta de análisis del sistema textual de “Intolerancia” película de 1916 del cineasta D. W. Griffith (Griffith, 1916), usando la propuesta de montaje paralelo del autor. La película consta de cuatro grandes fragmentos, cada uno ambientado en una época diferente. Lo interesante de la creación de sentido por medio del montaje que propone esta obra es el diferente uso de este montaje, que propone la creación de una línea sintagmática propia, es decir de la constitución de signos propios para crear un lenguaje y comunicar algo. Esto se hace primero, montando las cuatro partes de manera secuencial, luego -hacia la precipitación del clímax de cada parte- mostrar un montaje cada vez mas rápido yendo de fragmento a fragmento, hasta que las cuatro partes se relacionan, diciendo de alguna manera, sólo



Universidad de Cuenca

mediante el uso del montaje, que la esencia de todas las partes es la misma.

(Aumont, 1983)

La propuesta de Aumont consiste básicamente en encontrar sistemas de signos dentro de la obra, vínculos sensibles a ser decodificados y analizados. Estos sistemas están presentes; lo importante es encontrar estos sistemas usando las bases propuestas, es decir el análisis arquetípico, la relación con conceptos como la catarsis, el héroe, etc. Así se dotará de sentido al modelo de análisis propuesto y se lo volverá válido.



CAPÍTULO 4

PROPUESTA DE MODELO DE ANÁLISIS

Después del recorrido analítico que se ha hecho en los capítulos precedentes, ahora se retomarán los conceptos claves para esbozar un modelo de análisis cinematográfico, que –al ser difundido y socializado- pueda ser usado por cualquier espectador.

Esta propuesta se basa en la lectura de modelos arquetípicos, y elementos simbólicos dentro de las obras cinematográficas. La base de esta propuesta es el Tarot, al ser una fuente bastante completa de referencias de arquetipos, y en algunos fundamentos de Carl Jung.

Primero se formularán los principios básicos, útiles al momento de abordar una obra cinematográfica. Estos se utilizarán en el análisis de la obra "El Contenedor", cortometraje escrito y dirigido por Patricio Capelo y Carlos Castro.

"El Contenedor", cortometraje realizado durante el sexto semestre de estudios en el año 2009 por Patricio Capelo y Carlos Castro, cuenta la historia de Juan, un adolescente que tiene problemas para comunicarse con Ana, su compañera de clase, por la cual siente una inusual atracción. Cuando descubre que ella está involucrada en los experimentos del Profesor de filosofía, decide unirse a ellos, tramando usar dichos experimentos que proponen extraer el alma humana, para sus extraños propósitos.



4.1 La Identificación del protagonista o héroe

El primer paso a tomar al enfrentar el análisis de una obra es reconocer quién es el protagonista o fuerza activa principal. El protagonista es el personaje que llevará al espectador a través del viaje que involucra cualquier narración dramática. Es la fuerza motriz que moviliza principios empáticos, es decir es el personaje en el que se ubica el espectador, el punto de vista desde el cual ve el mundo propuesto por el director, y que lo guiará a través de los caminos en los que desembocan sus deseos, conflictos y motivaciones.

Identificar a este héroe, como lo llama Joseph Campbell, no suele ser una tarea difícil, ya que por lo general los dispositivos cinematográficos para emparentar al espectador con este personaje suelen ser un poco obvios. El manejo del punto de vista es usado para hacer que el espectador vea lo que ve e inconscientemente “meterlo en sus zapatos.”

En *El Contenedor* se aprecia que Juan, el adolescente tímido y extraño, es el protagonista. Empezando por la ubicación del punto de vista por parte de los realizadores, que usan la cámara de video con la que él filma desde la primera escena, haciéndola funcionar como el panorama del interior de su psique, y así posicionando y conduciendo los afectos y la empatía hacia Juan, el héroe de esta historia. Este recurso simple de montaje tiene efectos bastante concretos sobre el espectador, funciona como una cámara subjetiva, que nos hace ponernos desde la mirada del personaje y mirar el mundo con sus ojos. Además de crear un



sentido de objetividad, ya que no se ve los sucesos a través de los ojos del protagonista directamente, sino sobre la fría pantalla de la videocámara o del televisor sobre el cual proyecta las imágenes de sus objetos del deseo, Ana. Juan vendría a ser el héroe que conducirá al espectador a través de este viaje de aprendizaje, y la diferencia entre el punto de partida es decir la presentación del conflicto, y el desenlace o el final del viaje, dirán de qué está hecho el camino que se ha recorrido.

4.2 La Arquitraba o modelo estructural clásico

Ahora se analizará la estructura de El contenedor, que se define como Arquitraba.

La división en tres actos:

La presentación: Es posible reconocer dos tramas principales que se imbrican y desarrollan simultáneamente. La primera es la trama de amor y la segunda la trama de ciencia ficción. La primera en presentarse en la relación entre Juan y Ana, intuimos el deseo de Juan y su incapacidad de relacionarse con ella. Luego se ve cómo Juan descubre la relación que se plantea entre el Profesor y Ana, y se inmiscuye en el experimento. Toda la primera parte funcionaría como presentación de estas dos tramas o conflictos.



El desarrollo: Una vez que Juan ha entablado relación con Ana y el Profesor se empiezan a desarrollar estas dos tramas. Juan ve como una oportunidad el hecho de dejar atrapada a Ana en el interior del contenedor, y así poseerla de una manera un tanto bizarra. Va tramando el momento justo, e impulsado de alguna manera por su Madre, se decide.

El desenlace: Juan toma la decisión y esta lo lleva a la escena climática en la que cuando Ana se somete al experimento, Juan, desconectando el proceso, la deja atrapada en el interior del tubo catódico, robándolo y logrando su objetivo.

El personaje activo:

Aunque se podría crear una discusión en torno al nivel de actividad que desempeña Juan, ya que al inicio lo único que se lo ve hacer es mirar a través de su cámara, es mostrado como el protagonista. Juan realiza pequeñas acciones en pos de conseguir su objetivo hasta que todo se precipita hacia el final y desempeña la acción de desconectar la máquina, que involucra robar la energía vital de Ana. En el desenlace es donde se está seguros de que Juan se ha convertido en un personaje activo.



4.3 La resonancia arquetípica. Identificación de arquetipos.

Ver al ánima, al mentor, al mago, o a la bruja en los personajes de un film es nombrar una presencia arquetípica. Como, percibir la pelea con un dragón, la lucha con un ángel, o el deseo del paraíso como un patrón decisivo detrás de una escena o trama es localizar un proceso arquetípico.” (Slater, 2005, p. 9)

La identificación de figuras o situaciones arquetípicas se hace de vital importancia, ya que en estas se encuentran pistas sobre qué factores están en juego, además de ver como estos mismos factores se relacionan. Para ello se empleará directamente la baraja del tarot. La tarea es reconocer estas imágenes dentro de una obra específica (en este caso el cortometraje El Contenedor)”. Estas pueden estar presentes caracterizando un personaje o representando una situación. Este reconocimiento dota de sustancia al paisaje de la obra analizada, dando luz sobre los cimientos en los que se basan las diferentes máscaras de los que estas constituidos los elementos de la historia. Si un personaje o una situación están contruidos de manera efectiva, deberán tener más de una dimensión, una apertura a varias posibilidades, un fondo.

Se puede relacionar varios personajes y situaciones arquetípicas dentro de esta obra:

El Anciano Sabio o Ermitaño: No cabe duda de que el personaje del profesor llena de alguna manera este arquetipo. Es el sabio, que aunque no se lo podría



catalogar como anciano, direcciona la historia a un nivel filosófico/científico. Es de alguna manera el guía de Ana y Juan, conduciéndolos a saberes que ha conocido por medio de la experimentación. Su propósito es la captura de la esencia vital dentro de un tubo catódico, esto recuerda a los antiguos alquimistas, que jugando con la materia, llegaban a transmutar su espíritu. Aunque es una reinterpretación contemporánea del alquimista, contiene el trasfondo del hombre de conocimiento que sufre por su excesiva pasión, ya que al igual que al doctor Frankenstein, el experimento se le sale de control dejando consecuencias irreparables.

El Ánima o la Sacerdotisa: Ana, la joven ciega de la cual Juan está enamorado, tiene visos de llenar este arquetipo tan complejo. Por su discapacidad, vive en un mundo de sensaciones, intuiciones y percepciones, muy a tono con la energía femenina que se diferencia de la masculina por ser sensitiva en lugar de racional y calculadora. Aunque, como la Sacerdotisa, busca el conocimiento en el exterior aún, en la experiencia, no lo hace con propósitos racionales y científicos, parece que lo hace por una devoción ligada a su ser interior, a llegar a ser esta energía pura, que como dice Jung es la esencia del ánima.

El triángulo de los enamorados: Esta figura está presente en la relación que se crea entre Juan, Ana y el Profesor. Aunque no se refiera directamente a una situación amorosa, si implica la elección entre dos diferentes caminos. Juan,



siendo consecuente con la fuerza activa que tiene que ser el protagonista, elige al final, dejando al Profesor fuera del triángulo de manera abrupta y violenta.

La muerte: Este arquetipo simboliza cambio. En este cortometraje se produce lo que aparentemente sería una muerte real. Juan, al desconectar el experimento en proceso, hace que la energía vital de Ana quede atrapada en el tubo catódico o contenedor. Este traslado de cuerpos involucra la obtención definitiva del objetivo de Juan y Ana, ya que Juan es poseedor de su objeto preciado, aunque de una manera un tanto bizarra. Ana supuestamente logró superar sus limitaciones físicas al convertirse en energía pura, aunque canalizada en el televisor. El cambio que implica toda muerte real o simbólica se hace manifiesto y Juan, al fin, puede expresarle lo que siente a este objeto aparentemente inanimado. Su madre que funciona como un punto de vista objetivo al respecto reacciona quedándose atónita.

4.4 La lectura onírica, todos los personajes son proyecciones del protagonista

Una manera de adentrarnos en la psicología del film, es ver los eventos y los personajes secundarios, como aspectos de la psique del personaje principal, como si lo que ocurriera es una especie de proceso en el cual soñamos con el protagonista como soñador guía. (Slater, 2005, p. 6).



Este tipo de lectura muy a tono con la psicología profunda, propone una manera de relacionarse con el film que involucra un proceso hacia el auto-conocimiento. Como se ha revisado anteriormente al inspeccionar brevemente la teoría de la proyección en el capítulo que concernía a Carl Jung, una proyección es lanzar hacia fuera una pulsión interior, es decir proyectar en el otro lo que molesta o agrada, algo que necesita ser analizado silenciosamente dentro de uno mismo. Hacer una lectura de esta índole en un film es adentrarse no solo en la psicología del héroe o protagonista (que es el ente que proyecta sobre el resto) sino en la del propio espectador, haciendo la pregunta del porqué de cada emoción, sensación o idea que se lanza hacia cierto personaje o situación (que involucra la emanación de un arquetipo). Esto proporcionará hallazgos en la manera de interactuar con el otro, y la forma de desenvolverse en ciertas situaciones. Debería ser un proceso a hacer en silencio y luego releerlo para que no quede en un mero ejercicio. Al releerlo se debería ser capaz de tomar objetividad (como el analista) y descifrar estas pulsiones inconscientes, para darles luz y crecer en el proceso.

Tomando a Juan como el soñador, se debería ver los personajes exteriores que proyecta, como partes de su psique que necesitan atención. Está el Profesor, que simboliza el arquetipo del Anciano Sabio. Ana que es el Ánima. Y su madre que sería un arquetipo femenino de otra índole que el de Ana, sería más bien como la Madre o Emperatriz del Tarot. Los motivos por los cuales busca proyectar a estos arquetipos pueden ser varios. La lectura propuesta es que Juan, un joven



que aún no ha descubierto su capacidad para asimilar y encontrar estas figuras dentro de él, siente la necesidad de buscar afuera de él.

La necesidad afectiva proyectada sobre Ana es el motor de su búsqueda. Ana podría ser su lado femenino sensitivo, instintivo, que aún no ha asimilado y que busca desesperadamente; trata de acoplarlo a él de la manera que sea. Juan tiene un bloqueo emocional y comunicativo, le cuesta expresarse, mientras que a Ana se le hace fácil, siendo una estudiante atenta e inteligente. Tal vez Juan trata de llenar ese vacío y piensa que poseyéndola lo logrará; al final lo logra, y se lo ve hablándole al tubo catódico, cosa que no hecho hacia Ana ni hacia nadie en toda la película, se ha manifestado un cambio.

La ausencia de una figura paterna tal vez lo ha dejado desprovisto de un modelo real para accionar en el mundo, El Profesor es este modelo que encuentra, aunque al final solo lo use para cumplir su gran propósito; no deja de ser una arquetipo masculino paterno con el cual se relaciona. Es el logos, el conocimiento que necesita para lograr su propósito, que es tener a Ana pero no de la manera convencional. La forma de lograr esto, que sólo el experimento del profesor le puede dar, motiva a Juan. Juan no quiere el cuerpo, lo carnal, la sensualidad de Ana, él quiere su esencia.

La Madre, único personaje con el cual Juan tiene cierta confianza, funciona como un confidente. Es como si lo que ella hace y dice para motivarlo a seguir, se lo estaría diciendo él mismo. Es una fuerza externa que hace que accione en pos de su objetivo, parece conocer a Juan totalmente. Lo impulsa. Es la figura del



aliado que muchas veces los escritores usan para develar la interioridad de los personajes y para darles un empujón. Además de llenar el tipo protector del arquetipo materno.

4.5 Los mecanismos catárticos. ¿Qué es lo que se trata de expurgar?

Toda historia propone un cierto tipo de la catarsis que se quiere lograr. Aunque Aristóteles dice que siempre lo que se trata de expurgar son las pasiones relacionadas con la compasión y el temor, la gama podría resultar mucho más amplia. Como propósito final del hecho dramático, la catarsis lanzará visos sobre la esencia de una obra. El lugar que ocupa dentro de la obra sería el punto climático, cuando la complicación dramática llega a su cúspide y el protagonista o héroe no puede echarse para atrás, cuando su mundo cambia de manera total y definitiva.

Para analizar la catarsis propuesta en *El Contenedor*, hay que preguntarse sobre el objetivo y motivaciones de Juan, el protagonista. Su objetivo es relacionarse o poseer a Ana. Al final lo termina haciendo de una manera que el espectador no espera. El momento en que el personaje consigue su objetivo, ya una vez develado, es el momento en el que la catarsis debería producirse. Es el momento en el que Juan roba la energía o esencia vital de Ana en el contenedor. Entonces, impulsa los sentimientos de compasión y temor de los que habla Aristóteles. Compasión porque se ha seguido a este personaje durante toda la



obra, generando identificación del espectador con él, sintiendo con él. Compasión que de alguna manera significa sentir con el otro. Y el temor surge por la inusual forma de conseguir su objetivo que además involucra una muerte real y consecuencias graves para el Profesor y tal vez para Juan en un futuro. Todos los elementos están sentados para que se produzca la catarsis, mecanismo de expurgación psíquica, el nivel de influencia sólo dependerá de cada espectador.

4.6 La pregunta ¿Por qué soy susceptible a esto?

El ser o no susceptible a una u otra cosa develará mecanismos que funcionan dentro de los espectadores sin que sean totalmente conscientes de ellos. El hacerse este simple cuestionamiento, mantendrá alertas en relación a lo que se está recibiendo por parte de los autores de una película en particular. Para esbozar la aplicación de este capítulo, se partirá de supuestos que podrían funcionar en cierto tipo de espectador.

Una de las situaciones en que un individuo es más susceptible, es al momento de empatizar con un personaje cuyo objetivo sea entablar una relación amorosa con otro personaje. Que esto motive su accionar desencadena una gran identificación por parte del espectador. No es gratuito que, por lo general, casi toda narración cinematográfica incluya este conflicto dentro de su estructura. En El contenedor, la relación amorosa forma parte esencial de la trama principal. Aunque esté la trama del experimento, lo cual ubica a este cortometraje dentro del



Universidad de Cuenca

género de la ciencia ficción, la motivación principal de Juan para inmiscuirse en el laboratorio del profesor y luego ser su ayudante, es estar con Ana. Desde la segunda escena se plantea la relación entre estos dos personajes, aunque tiene un matiz extraño, por la incapacidad de comunicar su sentir por parte de Juan, y por la condición física de Ana, que impide aún más concretar su interacción. Aun así, está en los parámetros de una atracción en la que está de por medio el deseo. Tal vez es esta la clave del porqué es la principal fuente de identificación con el espectador, el deseo.

Este esbozo de propuesta de análisis no pretende igualar modelos teóricos que se proponen desentrañar cada pequeña partícula semiótica de un texto cinematográfico. Pretende buscar una manera de emparentar conceptos englobados en el entendimiento arcaico y en la psicología profunda, para tratar de darle una mirada diferente a la tarea de entender un film. En el recorrido se ha entendido que este solo es, como se enuncia antes, un esbozo que oportunamente se retomará y profundizará.



CONCLUSIONES

A continuación se presentarán las conclusiones a las que se ha llegado después del análisis de los referentes propuestos y la formulación de un esbozo metodológico para el análisis fílmico.

Es probable que el cine funcione como un medio mediante el cual el espectador es susceptible a la confrontación de fuerzas que se enfrentan dentro de la pantalla. Y al principio, inconsciente de lo que estas fuerzas hacen en él y de lo que son en realidad, es llevado a territorios desconocidos.

La necesidad de comprender ese poder, lleva no solo a profundizar sobre los mecanismos intrínsecos dentro del aparato cinematográfico, sino también sobre la manera en la que la psique (receptora de estos mecanismos) funciona. No es gratuito que el autor haya escogido Autores cuya obra se basa en desentrañar las bases constituyentes de la psique humana para echar luz sobre el hecho cinematográfico. Si en realidad se le da la importancia y profundidad a lo que una película hace en el espectador, la única manera de entender esto es analizando la mente y sus recónditos y misteriosos velos que se adentran en sitios del inconsciente que tal vez nunca se llegue a develar por completo.

La lectura arquetípica viene aquí como herramienta esencial para entender como ese inconsciente colectivo del que habla Jung, se permuta y se comunica



por medio de una obra cinematográfica. Poder leer y concientizar dentro de una obra estas estructuras esenciales, hace que el espectador se comunique con estas pulsiones no solo en la película sino dentro de sí mismo. Funcionan además como una manera de crear cierta objetividad, ya que no sólo permite que el espectador se sumerja dentro de la narración, sino que cree una distancia para poder analizar qué se está produciendo dentro de sí mismo y qué se trata de comunicar.

Ya no es cuestión de si hay una intención de manipular detrás de la creación de cierto producto artístico, con viles intenciones, y de cómo se logra este propósito, sino de quitar ese velo de superficialidad y colocar el propósito de profundizar dentro de cualquier tipo de expresión.

Esta necesidad de buscar estas estructuras esenciales no solo le compete al espectador, sino también al creador, que se relaciona con estas antes de proponer una obra. Se produce una especie de diálogo interno todo el tiempo, entre estos personajes y situaciones que luego poblarán el producto que se está trabajando. No en pos del entretenimiento, sino de un crecimiento mutuo, tanto del creador como del receptor de la obra.

Enfrentarse a la tarea de analizar "El contenedor", una obra realizada en el contexto estudiantil, fue una tarea enriquecedora. Primero, el ser una obra susceptible a este análisis demostró la cantidad de información y material arquetípico que tiene. Conscientemente los realizadores la plantearon como un film que entra dentro de los códigos de la ciencia ficción, pero inconscientemente



Universidad de Cuenca

estaban usando elementos, personajes y situaciones arquetípicas, que podrían volverla universal. La existencia y lectura de estos elementos demuestra la manera en la que estas estructuras se manifiestan al momento de crear y están presentes en todo momento, tal vez develando procesos interiores de los creadores que involucran al espectador también, que es el receptor de la obra. Estos procesos son espejos que les sirven tanto al creador como al espectador, para asimilar materia inconsciente y de alguna manera volverlo un poco más consciente.

El proponerse la tarea de esbozar un modelo de análisis cinematográfico, terminó siendo de alguna manera un pretexto para ahondar en temas de vital importancia para el autor de la tesis. Confrontándolo directamente con supuestos que fueron cambiando a través del recorrido que implica toda obra. El resultado obtenido ha tenido su valor, aunque no se parezca mucho a un modelo de análisis enfocado a la semiótica y al estructuralismo; ha sido matizado por los mismos referentes que se ha estudiado. La psicología de Carl Jung nunca se ha propuesto ser una teoría cerrada; es más, es una vertiente de constante re-descubrimiento, abierta, a diferencia de un compendio de reglas que se cumplen a rajatabla.

Queda la valiosa experiencia que eventualmente podría desembocar en el desarrollo, a partir de estos conceptos, de la creación y la recepción artística.



BIBLIOGRAFÍA

- Albano, S. (2007). La poética. Buenos Aires: Quadrata.
- Aumont, J. (1983). Estética del cine. Buenos Aires: Paidós.
- Campbell, J. (1959) El héroe de las mil caras. México: Fondo de cultura económica.
- Campbell, J. y Moyers, B. (1991) El poder del Mito. Barcelona: Emecé.
- Dalma, J. (1977). El pensamiento esencial de Freud. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Eliade, M. (1951). El mito del Eterno retorno. Barcelona: Alianza/Emecé.
- Jaffé, A. y Jung C. (1963) Recuerdos, sueños y pensamientos. Barcelona: Pantheon.
- Jameson, F. (1984). Posmodernismo o lógica del Capitalismo Avanzado. Buenos Aires: Paidós.
- Jung, C. (1984). Arquetipos e inconsciente colectivo. España: Paidós.
- Nichols, S. (1980). Jung y el Tarot. Barcelona: Kairós.
- Slater, G. (2005) Cinema and Psyche. Estados Unidos: Spring 73.
- Zizek, S. (1994). Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock.. España: Manantial.
- Zizek, S. (2006) Lacrimae Rerum. España: Debate.



FILMOGRAFÍA

- Avidsen, J. (1984). Karate Kid. Estados Unidos. [Película]
- Capelo, P. & Castro, C. (2009). El contenedor. Ecuador. [Película]
- Coppola, F. (1972). The Godfather. Estados Unidos. [Película]
- Fiennes, S. & Zizek, S. (2006). The perverts guide to cinema. España.
[Película]
- Griffith, D. (1916). Intolerancia. Estados Unidos. [Película]
- Iglesia, A. (1995). El día de la bestia. España. [Película]
- Jackson, P. (2001). The Lord of the Rings. Nueva Zelanda. [Película]
- Lucas, G. (1977). Star Wars. Estados Unidos. [Película]
- Murnau, F. (1922). Nosferatu. Alemania. [Película]
- Wachowski, A. (1999). The Matrix. Estados Unidos. [Película]



Universidad de Cuenca

Anexos



Universidad de Cuenca

Anexo 1

- Dvd : Capelo, P. & Castro, C. (2009). El contenedor. Ecuador.



Anexo 2.

EL CONTENEDOR

BORRADOR FINAL

PATRICIO CAPELO / CARLOS CASTRO

1. UNIVERSIDAD. AUDITORIO. INT. DÍA

JUAN, joven de 20 años, coloca el trípode en el piso.

JUAN coloca su ojo en el visor. Lentamente mueve la cámara en dirección a los estudiantes.

Recorre a sus compañeros, que hablan entre sí, sentados en sus pupitres. Panea la cámara hasta llegar a ANA, una chica de 20 años, que se encuentra sentada en silencio, con la mirada perdida en algún punto, mientras teclea en un pequeño computador portátil. Arrimado a su pupitre se encuentra un bastón de metal.

JUAN con su ojo en el visor, observa a ANA.

Aplasta Zoom en la cámara.

La imagen se cierra lentamente hacia el rostro de ANA. Ella se percata de que está siendo filmada. Gira su rostro levemente hacia donde se encuentra JUAN, buscando con la mirada perdida.



JUAN retira el ojo del visor y la mira. Inmediatamente gira la cámara hacia otro lugar.

ANA sonríe levemente, y continúa tecleando.

ESTUDIANTE 1:

(Guardando sus libros en su mochila)

Ya tiene 15 minutos de retraso, ¡vámonos!

Los estudiantes se levantan y empiezan a salir.

ANA recoge sus cosas lentamente.

JUAN la observa de reojo.

2. DEPARTAMENTO DE JUAN. PASILLO. INT. NOCHE

La MADRE de JUAN, mujer de aproximadamente 40 años, camina por el pasillo con una pequeña bandeja que contiene una taza de café y unas galletas.

Se detiene junto a un estante, donde se encuentra una pequeña bola de cristal. Se acerca a él y observa una pequeña mancha en el vidrio. La limpia con la uña y continúa caminando.

Llega hasta la puerta del cuarto de JUAN, y golpea.

3. DEPARTAMENTO DE JUAN. CUARTO. INT. NOCHE



Universidad de Cuenca

JUAN introduce un pequeño casete en una casetera.

Aplasta retroceder en el control remoto.

JUAN iluminado solo por la luz del televisor, lo contempla sentado en una silla frente a él.

Observa imágenes de conferencias y debates en clase. La imagen del rostro de ANA aparece en la pantalla.

JUAN pausa la imagen. Estira su mano hacia la pantalla, y la roza con la yema de los dedos, tocando el rostro de ANA.

Observa la pantalla hipnotizado.

JUAN escucha la puerta abriéndose.

Rápidamente aplasta stop, la pantalla se torna azul.

La MADRE de JUAN arrimada junto a la puerta, lo mira un momento y se acerca con la bandeja en sus manos.

Coloca la bandeja en la mesa frente a él, se sienta y suavemente le quita el control de la mano.

Aplasta play y observa el rostro de ANA en la pantalla.

MADRE

Así que esa es la chica



Universidad de Cuenca

JUAN baja la mirada y permanece en silencio

Su MADRE lo toma suavemente del rostro obligándolo a verla a los ojos y se quedan en silencio un momento

MADRE:
(Con dulzura)
Háblale

4. UNNIVERSIDAD. PASILLO. INT. DÍA

JUAN camina por el pasillo. Mira a lo lejos al PROFESOR, hombre de aproximadamente 40 años, que se encuentra frente a una puerta. Saca unas llaves de su bolsillo. Una caja se encuentra junto a sus pies. Repentinamente la caja se mueve.

JUAN observa la caja sorprendido.

El PROFESOR abre la puerta, recoge la caja y entra.

JUAN camina hacia la puerta que se encuentra semi abierta.

Observa a través de la abertura una pequeña habitación, llena de equipos cubiertos por telas.

El PROFESOR coloca la caja sobre una mesa. Mira hacia la puerta.

JUAN se aparta de ella y se va.



5. UNIVERSIDAD. AUDITORIO. INT. DÍA

ANA sentada lee un libro braille, mientras transcribe en su computador. A su alrededor los estudiantes conversan entre ellos, mientras entran y toman asiento.

JUAN entra a la clase cargando el trípode, con la cámara colgada del cuello, observa a ANA y se detiene. La mira dubitativo un momento, y empieza a caminar hacia ella.

ANA deja de palpar su libro, y de transcribir. Ligeramente alza su rostro hacia JUAN.

El PROFESOR entra tras él, leyendo concentrado una carpeta que sostiene en sus manos. Coloca su mano sobre el hombro de JUAN sin mirarlo.

JUAN se detiene y regresa a verlo inmediatamente. Lo observa sorprendido reconociendo su rostro.

PROFESOR:

(Dirigiéndose a los alumnos, apartando su mano del hombro de JUAN)

Tomen asiento por favor

El PROFESOR se dirige al escritorio ubicado en el centro de la clase.

JUAN camina hacia su puesto lentamente, mientras mira a ANA de reojo, entre los alumnos, que continúan hablando sentados.



Universidad de Cuenca

PROFESOR:

¡Platón!, (exclama de repente mirando a los estudiantes, quienes dejan de hablar inmediatamente) afirma que el cuerpo es una cárcel para el alma...

ANA cierra el computador y se queda inmóvil, escuchando con especial interés la voz de quien habla.

JUAN sentado en su banca observa al PROFESOR, sacándose el estuche del trípode y colocándolo en el suelo.

PROFESOR:

Cuerpo y alma son dos realidades heterogéneas...

El PROFESOR sin dejar de hablar, mira a ANA, que escucha con la mirada perdida.

PROFESOR:

(Mientras se acerca hacia ella)

El cuerpo es de naturaleza material, por lo tanto pertenece al mundo de lo sensible...El alma por su parte es de naturaleza espiritual y procede...

Llega hasta su pupitre, y mirando el libro braille, acerca lentamente su mano y lo toca.

JUAN empieza a sacar su cámara bruscamente mientras observa al PROFESOR y a ANA.



Universidad de Cuenca

ANA:

(Mientras acerca su mano hacia la del profesor)
Del mundo inteligible...

El PROFESOR retira su mano sutilmente sonriendo.

PROFESOR:

Lo propio del alma no es, pues, estar junto al cuerpo...

JUAN mira a ANA dejando la cámara sobre el pupitre,
golpeándola levemente.

6. UNIVERSIDAD. PASILLO. INT. DÍA

ANA:

(Alzando un poco la voz)
¡Profesor!

ANA se acerca al PROFESOR moviendo su bastón frente a ella
mientras avanza hacia él.

El PROFESOR da media vuelta y la observa sorprendido. Se
detienen frente a frente.

JUAN sale de la clase sosteniendo el trípode y su estuche.

ANA palpa la cara del PROFESOR, quien por un momento, la
observa desconcertado.

JUAN los mira desde lejos.



Universidad de Cuenca

ANA sonríe.

ANA:

(Retirando sus manos)

No se asuste, solo quería saber cómo es... (Se detiene) ¿Ha
leído a Lacan?

El PROFESOR despliega una ligera sonrisa y la mira con
curiosidad.

PROFESOR:

"El Amor es dar lo que no se tiene, a quien no lo es"

Ana sonríe.

PROFESOR:

Lacan fue muy influenciado por Platón, de hecho algunos le
atribuyen esa frase...

JUAN observa al PROFESOR y ANA entrar a la oficina.

7. UNIVERSIDAD. OFICINA DEL PROFESOR. INT. DÍA.

ANA:

(Recogiendo su bastón de pie, junto a un escritorio)

Creo que todo es energía

El PROFESOR le acerca una silla.



Universidad de Cuenca

ANA se sienta frente al escritorio lleno de artículos electrónicos vetustos, los palpa ligeramente.

El PROFESOR toma asiento observando a ANA, quien mantiene los ojos abiertos fijos en un punto.

PROFESOR:

Incluso pensar y emocionarse

6. UNIVERSIDAD. PASILLO. INT. DÍA (continuación)

JUAN parado frente a la puerta de la oficina del PROFESOR. Observa a su alrededor.

Escucha risas que provienen del interior del lugar. Mira la puerta fijamente.

7. UNIVERSIDAD. OFICINA DEL PROFESOR. INT. DÍA

El PROFESOR deja de reír.

PROFESOR:

(Levantándose de su silla)

Quiero mostrarte algo

El PROFESOR camina hacia un armario. Lo abre y saca de él una televisión que produce ruido blanco. La lleva hacia el escritorio y la coloca frente a ANA.

6. UNIVERSIDAD. INT. DÍA (continuación)



Universidad de Cuenca

Una fuerte luz sale por la hendidura de la puerta. JUAN la observa confundido.

7. UNIVERSIDAD. OFICINA DEL PROFESOR. INT. DÍA

ANA cambia de expresión de inmediato.

ANA:

(Mientras acerca su rostro hacia el televisor)

¿Y eso?

PROFESOR:

Es algo en lo que he estado trabajando últimamente

ANA:

(Sorprendida, acercando su mano hacia el televisor)

¿¡Que hay adentro!?

PROFESOR:

Energía

El PROFESOR y ANA escuchan que alguien golpea la puerta con fuerza.

El PROFESOR cubre el televisor. Se levanta hacia la puerta y la abre.

ANA continúa tocando el televisor a través de la tela.



Universidad de Cuenca

El PROFESOR encuentra a JUAN quien observa a ANA fijamente.

ANA gira su rostro hacia él.

PROFESOR:

(Mirando a JUAN confundido)

¿Te puedo ayudar en algo?

JUAN:

(Mirando el televisor cubierto por la tela)

¡No! (mira al PROFESOR) me equivoque

JUAN se va rápidamente.

El PROFESOR lo sigue molesto con la mirada.

8. UNIVERSIDAD. PATIO. EXT. DÍA

JUAN se encuentra sentado en una banca, manipulando, concentrado los botones de su videocámara.

PADRE DE ANA:

(Voz en off)

¡Anita!

JUAN alza su rostro.

Observa al PADRE DE ANA, que baja de un auto parqueado a las afueras del recinto universitario.



Universidad de Cuenca

JUAN escucha el bastón de ANA golpeando el asfalto, regresa a verla.

ANA camina hacia la vereda, en dirección al automóvil.

El PADRE saluda a ANA dándole un beso en la mejilla, y le abre la puerta del copiloto. Le ayuda a entrar.

A lo lejos el PROFESOR camina apresurado con un monitor entre sus manos.

JUAN lo observa intrigado.

9. DEPARTAMENTO DE JUAN. SALA. INT. NOCHE

JUAN se encuentra sentado solo, revolviendo la comida en su plato, sin probar bocado.

Escucha la puerta abrirse mientras continua jugando con su comida.

Su MADRE entra al lugar.

MADRE:

(Lanzando su bolso al sillón)

No tienes idea lo que me paso en el trabajo, (abre el refrigerador) un tipo ebrio hizo un escándalo en el banco (se sirve un vaso de agua) y el guardia tuvo que sacarlo a la fuerza...



Universidad de Cuenca

Su MADRE se detiene al ver a JUAN ensimismado. Se acerca a él.

MADRE:

(Sentándose junto a el)

¿Y a ti como te fue?

JUAN:

(Alzando su cabeza hacia ella)

No pude hacerlo

Su MADRE acerca su mano al plato de JUAN y toma una papa frita. Observa a JUAN en silencio mientras come la papa.

Se miran en silencio.

10. UNIVERSIDAD. CAFETERÍA. INT. DÍA

JUAN observa a ANA y al PROFESOR.

Conversan entusiasmados, a dos mesas de distancia de él, frente a ellos se encuentran dos tazas de café.

JUAN se levanta y camina hacia ellos decidido.

Llega hasta la mesa y se detiene frente a ellos.

JUAN:

Quiero participar



Universidad de Cuenca

El PROFESOR y ANA regresan a verlo desconcertados.

PROFESOR:

(Mirando ligeramente a su alrededor)

(En voz baja, colocando una cucharadita de azúcar en su taza)

¿De que hablas?

JUAN:

(Mirando al PROFESOR)

De lo que está preparando en su laboratorio

El PROFESOR aparta su mano de la cuchara y observa a JUAN sorprendido.

ANA estira su mano para palpar el rostro de JUAN.

JUAN gira su rostro hacia ella. Luce nervioso mientras ANA lo toca.

Lentamente ANA baja las manos desde el rostro de JUAN hacia su cuello, y palpa el cordón de la cámara que tiene colgada.

El PROFESOR observa a ANA y a JUAN.

ANA:

(Sonriendo)

El chico de la cámara

PROFESOR:



Universidad de Cuenca

(Dudando)

Tal vez me haga falta un operador

11. LABORATORIO. INT. NOCHE

El PROFESOR se coloca unas grandes gafas oscuras despeinándose el cabello accidentalmente. Se coloca un par de guantes negros de látex.

PROFESOR:

(Mientras retira la tela que cubre un televisor viejo)

Te presento el contenedor

JUAN observa el televisor rascándose la cabeza.

El PROFESOR agarra un cable negro que está conectado al televisor.

PROFESOR:

(Mientras camina recorriéndolo con sus manos)

Este cable funciona como transmisor

El PROFESOR llega hasta un órgano viscoso que se encuentra sobre una bandeja quirúrgica.

JUAN:

(Observándolo asqueado)

¿Qué es eso?

PROFESOR:



Universidad de Cuenca

(Conectando suavemente el cable en el órgano)

Es la interface que hace posible la transmisión, (observa el
órgano fijamente) es irremplazable

Toma un cable conectado al otro extremo del órgano. Y lo
sigue hasta llegar a una tela que cubre un trípode viejo,
asegurado al piso sobre una plataforma. Mientras sostiene el
extremo del cable mirando a JUAN.

PROFESOR:

Ya que te ofreciste a venir, usaremos tu cámara

JUAN se acerca dudosamente hacia el PROFESOR.

El PROFESOR coloca la cámara en el trípode e introduce el
cable en uno de sus orificios.

JUAN mira su cámara desconcertado.

PROFESOR:

(Entregándole un par de guantes negros a JUAN)

Vas a necesitarlos

JUAN toma los guantes y los observa.

JUAN:

(Mirando al PROFESOR)

¿Qué es lo que quiere de ANA?



Universidad de Cuenca

El PROFESOR se dirige hacia un escritorio donde se encuentra un computador conectado a otros aparatos electrónicos.

PROFESOR:

El ánimo al estar fuera del cuerpo, puede adquirir un estado de conciencia absoluta, más allá de las limitaciones corporales (se detiene y mira a JUAN) como la vista

JUAN, lentamente se coloca los guantes mientras los mira.

El PROFESOR toma una jaula con un ratón dentro, y lo lleva hacia el centro de la habitación. Lo coloca en una mesa de metal frente a la cámara.

Regresa hacia el computador y observa el monitor agitado. Jala una palanca.

PROFESOR:

Encuadra sus ojos

JUAN mira sus manos y las lleva hacia la cámara.

Coloca su ojo en el visor.

La luz blanca de la estática proveniente del televisor, cada vez más fuerte, cubre a JUAN.

De la jaula se produce una fuerte luz.



Universidad de Cuenca

El PROFESOR mira emocionado la pantalla del televisor y logra divisar una forma extraña, un círculo de luz blanca que sobresale de aquel ruido visual. Cada vez se torna más claro.

El PROFESOR sonríe emocionado.

JUAN abre su ojo. Empieza a temblar. Y con fuerza intenta separarse de la cámara.

La estática comienza a disminuir.

JUAN se aleja de la cámara abruptamente y cierra los ojos sacudiendo su cabeza.

El PROFESOR se acerca a JUAN.

JUAN:

¿Qué fue eso?

PROFESOR:

(Eufórico)

¡Energía vital!, o como algunos la llaman, ¡alma!

JUAN mira la rata que camina en su jaula.

12. DEPARTAMENTO DE JUAN. CUARTO. INTERIOR. NOCHE.

JUAN abre la puerta rápidamente, la cierra y pone seguro. Lanza su mochila al suelo y se dirige rápidamente hacia la



Universidad de Cuenca

silla frente al televisor. Conecta apresuradamente la videocámara y enciende la pantalla.

Manipula la videocámara, adelantando y retrocediendo el video.

Mira la imagen distorsionada de la rata que se mueve dentro de su jaula.

JUAN observa la luz de la pantalla aumentar de intensidad.

La rata yace inmóvil en su jaula.

JUAN observa sorprendido. La luz de la pantalla disminuye.

13. UNIVERSIDAD. PASILLO/OFICINA. INT. DÍA

JUAN camina por el corredor de la Universidad.

Observa a ANA saliendo de la oficina del PROFESOR.

Acelera el paso mirándola y se detiene frente a la oficina.

Entra en ella y mira en silencio al PROFESOR.

Quien escribe en una carpeta sentado en su escritorio.

JUAN:

¿Qué pasaría si el proceso es interrumpido?

El PROFESOR lo observa desde su escritorio. Deja su esfero sobre la mesa y se levanta.



Universidad de Cuenca

El PROFESOR cierra la puerta y se dirige hacia su armario.
Saca el televisor cubierto por una tela y lo coloca en su escritorio.

PROFESOR:

El ánima quedaría atrapada
El PROFESOR descubre la tela del televisor.

JUAN observa el televisor y se acerca a él.

JUAN:

(Tocando el televisor con la yema de sus dedos)
¿Es de un humano?

PROFESOR:

(Acercándose al televisor)
No, es animal

JUAN observa el aparato en silencio.

JUAN:

Ana (mira al PROFESOR) ¿seria?... ¿la primera?

El PROFESOR tapa el televisor rápidamente. Lo toma y lo lleva hacia el armario.

14. DEPARTAMENTO DE JUAN. SALA. INT. NOCHE



Universidad de Cuenca

JUAN abre la puerta y encuentra a su MADRE, sentada en la mesa del comedor, limpiando suavemente un objeto de cristal que tiene en las manos.

JUAN:

(Acercándose a ella)

¿Qué haces?

MADRE:

(Sin mirarlo)

Siéntate

JUAN se sienta

MADRE:

(Entregándole sutilmente el objeto a JUAN)

¿Qué ves en él?

JUAN:

(Examinando el objeto)

Nada especial

MADRE:

Me lo regalo tu padre (pausa) es como si una parte de él siguiera ahí

JUAN levanta el objeto observándolo fijamente.

15. UNIVERSIDAD. CORREDOR/AUDITORIO. INT. DÍA



Universidad de Cuenca

JUAN camina por el corredor ensimismado. Escucha la voz del PROFESOR y ANA que proviene del auditorio.

Camina hacia el lugar y observa por la abertura de la puerta.

ANA se encuentra sentada en el borde del escritorio del PROFESOR.

El PROFESOR camina de un lado al otro

ANA:

(Tomando del brazo al PROFESOR)

Quiero hacerlo

JUAN empuja levemente la puerta abriéndola y observa a ANA fijamente.

ANA y El PROFESOR regresan hacia él.

PROFESOR:

(Con voz baja)

Juan

JUAN:

¡Profesor!, permítame estar esta noche

ANA se levanta de la mesa y se dirige a JUAN con su bastón.

Se detiene junto a él, toma su mano, la acaricia levemente un momento, y se va.

PROFESOR:



Universidad de Cuenca

(Recogiendo libros del escritorio sin ver a JUAN)

Prepararé todo

16. DEPARTAMENTO DE JUAN. CUARTO. INT. NOCHE

JUAN camina de un lado a otro de su habitación. Se detiene y observa su cámara sobre el escritorio.

Impulsivamente, la toma, la guarda en su mochila y sale rápidamente.

17. DEPARTAMENTO DE JUAN. SAL. INT. NOCHE

JUAN camina rápidamente por el pasillo.

Su MADRE se encuentra colocando los platos sobre la mesa.

MADRE:

¿No vas a comer?

JUAN se detiene junto a un aparador, en el que se encuentra la bola de cristal.

JUAN:

(Observando la bola fijamente)

No

(Regresando a ver a su madre)

Tengo que hacer algo



18. UNIVERSIDAD. LABORATORIO. INT. NOCHE

ANA:

¿Aquí?

JUAN:

Si

JUAN ayuda a ANA a sentarse en una silla vieja, se agacha hacia ella y la observa con el rostro serio.

JUAN mira al PROFESOR en silencio, quien se encuentra sentado frente al computador.

El PROFESOR a su vez lo mira con seriedad. Regresa su rostro hacia el computador y empieza a encender los interruptores.

JUAN acerca su mano hacia el rostro de ANA, suavemente le recoge el cabello.

ANA cierra los ojos, aceptando la caricia.

JUAN se levanta y se dirige hacia el trípode, coloca la cámara sobre este, y se pone los guantes negros.

El PROFESOR mira a JUAN con la mano en la palanca principal.

JUAN conecta el cable en la cámara y coloca su ojo en el visor.

El PROFESOR jala la palanca.



Universidad de Cuenca

El televisor se enciende produciendo ruido blanco.

El órgano transmisor, que se encuentra sobre la bandeja quirúrgica empieza a palpar.

ANA aprieta sus manos fuertemente.

JUAN retira su rostro del visor.

La luz de la estática aumenta.

JUAN retira su mano temblorosa de la cámara y agarra el cable que se encuentra conectado a esta.

JUAN desconecta el cable mirando a ANA fijamente.

El órgano transmisor explota inmediatamente, esparciéndose por todo el lugar.

El PROFESOR inmediatamente mira a JUAN desconcertado, y se acerca al cuerpo inerte de ANA.

PROFESOR:

(Mirando a JUAN desesperado)

¿Qué hiciste?

JUAN mira el televisor, que se encuentra encendido, produciendo ruido blanco.



PROFESOR:

(OFF) (Desesperado)

El proceso no debía ser interrumpido, el órgano era
irreemplazable...

19. CALLE. EXT. NOCHE

Un auto negro se encuentra parqueado en la calle. Junto a él
espera preocupado El PADRE de ANA.

JUAN corre rápidamente con el televisor en sus manos. Mira
hacia atrás sin detenerse. Pasa junto al PADRE de ANA.

El hombre lo detiene.

JUAN lo mira nervioso.

PADRE:

Disculpa, ¿Tú eres compañero de Ana?

JUAN baja la cabeza y mira la pantalla del televisor sin
responder, y se aleja corriendo rápidamente.

El PADRE de ANA lo observa alejarse desconcertado.

20. LABORATORIO. INT. NOCHE

El PROFESOR camina de un lado al otro de la habitación,
frente al cuerpo inerte de ANA.



Universidad de Cuenca

Se detiene y mira el lugar donde estaba el
televisor/contenedor.

Se agacha hacia el cuerpo de ANA y la observa impotente. Baja
la cabeza, y de repente escucha abrirse la puerta.

El PADRE de ANA entra al lugar observando a su alrededor.

21. DEPARTAMENTO DE JUAN. SALA. INT. NOCHE

La MADRE de JUAN abre lentamente la puerta.

JUAN:

Siempre quise hablarte (estira su mano y acaricia la
pantalla) tengo tantas cosas que contarte...

La MADRE observa a su hijo confundida, mientras este habla
con el televisor.

MADRE:

¿Qué haces?

JUAN regresa a ver a su MADRE lentamente y sonríe.

JUAN:

(Con la mano en el televisor)

¡Mira Ana!, ella es mi Madre

Su MADRE lo mira estupefacta.

FIN.